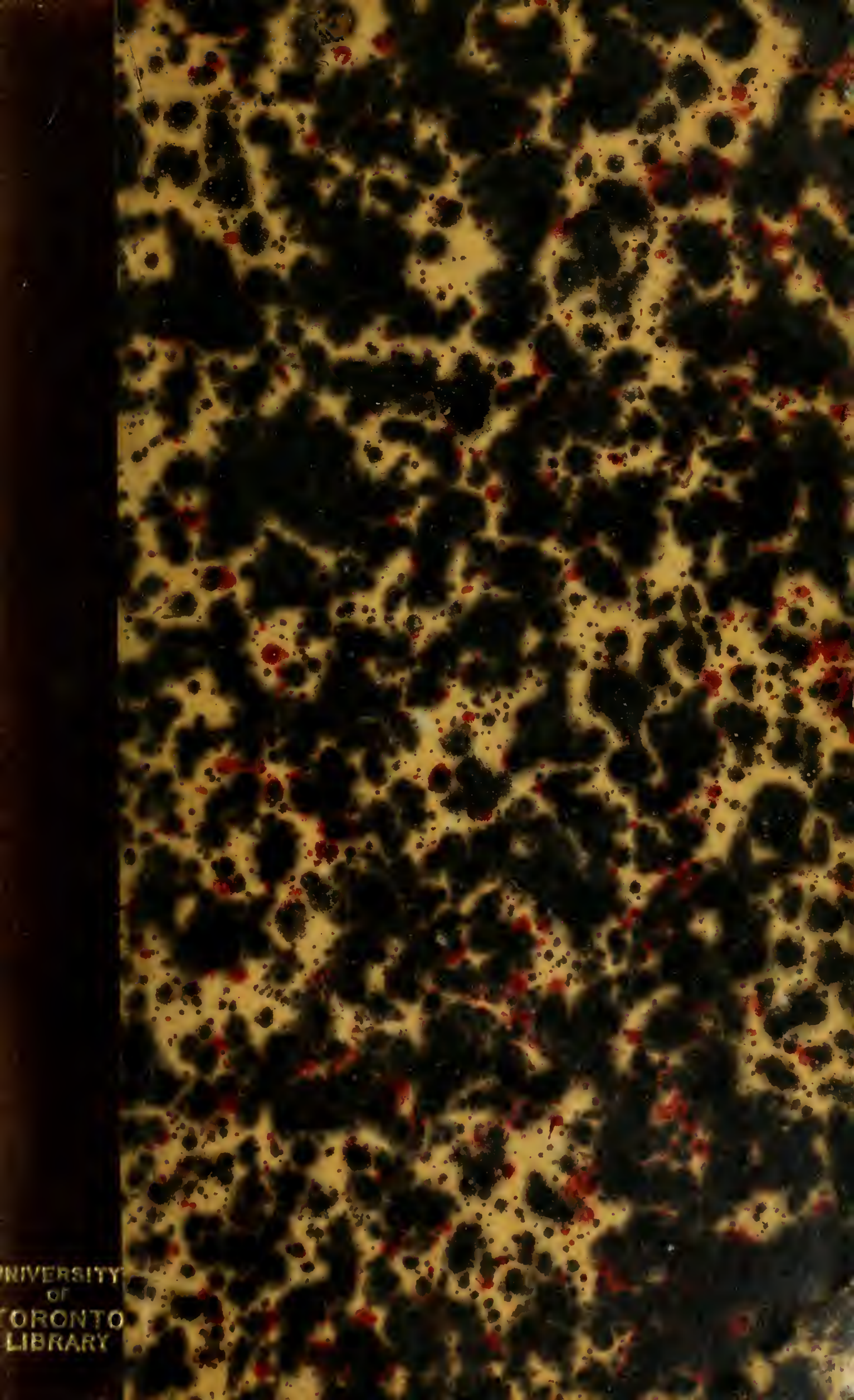
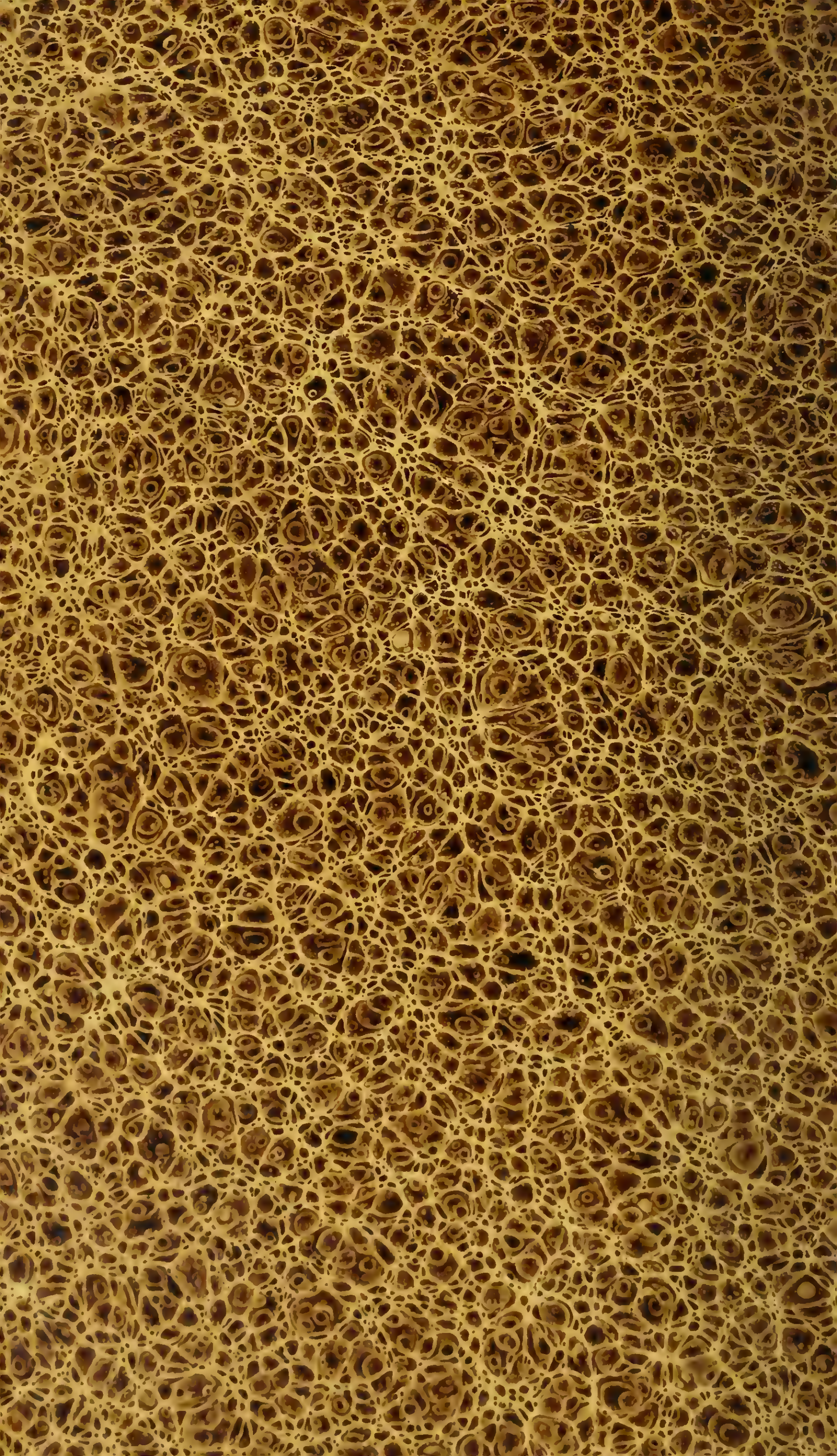
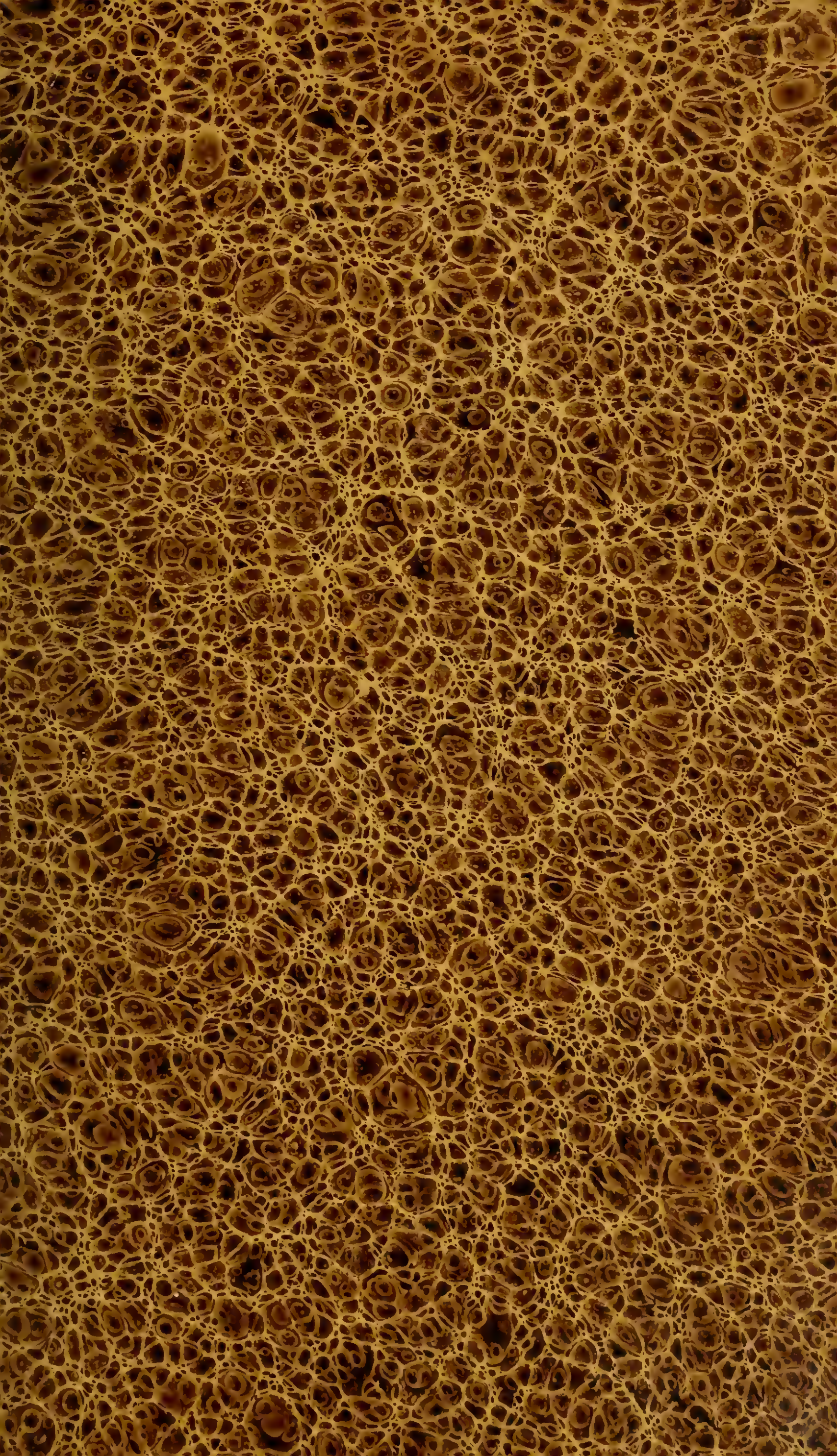

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY









Geschichte

der

Hellenischen Dichtkunst

von

Georg Heinrich Bode.

Dritter Band.

Dramatik.

Leipzig,
bei Karl Franz Köhler.
1839.

Geschichte

der

Dramatischen Dichtkunst

der

Hellenen

bis auf Alexandros den Grossen

von

Georg Heinrich Bode.

Erster Theil.

Tragödien und Satyrspiele.

Leipzig,

bei Karl Franz Köhler.

1839.

Inhalt.

Geschichte

der

Hellenischen Dramatik

bis auf Alexandros den Grossen.

I.

Die Tragödie.



Geschichte
der Hellenischen Dramatik.

Einleitung.

Elemente der Dramatik.

1. Wenn man die Geschichte der Hellenischen Epik und Lyrik in ihren vorzüglichsten Erscheinungen betrachtet, und dann die ersten Anfänge derselben bis in die Zeiten zu verfolgen genöthigt wird, wo man aus Mangel an zuverlässiger Ueberlieferung Vieles durch Analogie und Vergleichung ähnlicher Thatsachen oder durch Anwendung der allgemeinen Gesetze, nach welchen die Poesie unter andern Völkern sich in ihren verschiedenen Gattungen zu entwickeln scheint, errathen und ergänzen muss, so sollte man bei Betrachtung der Dramatik, welche erst in der historischen Periode nach Vollendung der Epik und Lyrik als besondere Kunst hervortrat, auf den ersten Blick vermuthen, als sei ihr Ursprung leicht zu erklären und die Stufenfolge leicht zu bestimmen, nach welcher sie von unten herauf sich seit den ersten Versuchen bis zur Höhe eines Aeschylos erhoben hat. Aber dem ist nicht so. Wir kennen das Hellenische Drama, so wie auch das Epos und die lyrische Poesie, nur in ihrer höchsten Vollendung. Was die Vorgänger des Aeschylos gedichtet haben, bleibt uns ein eben so unerklärtes Räthsel, als das, was die Vorhomerischen Epiker einst sangen, und ist noch weit fragmentarischer überliefert worden, als die Erzeugnisse der Vorpindarischen Lyrik.

2. Die organische Entwickelung der Hellenischen Dichtkunst zeigt sich aber besonders darin, dass das Drama, als die vollendetste aller poetischen Gattungen, erst dann sich zu entfalten anfing, als die Lyrik, der Epik gegenüber, zur höchsten Stufe ihrer Ausbildung gelangt war. Mit dem Drama schloss sich der Kreis der möglichen Dichtungsarten, indem es, zunächst aus der Lyrik hervorgehend, auch das Wesen des Epos in sich vereinigte, und indem so die Poesie gleichsam in ihren Ursprung zurückkehrte. Wie die Epik, entlehnt auch die Dramatik ihre Anschauungen aus der geschichtlichen Wirklichkeit, während sich die Lyrik von den Begebenheiten der Geschichte in die Zustände des Gemüths zurückzieht und so ein Geistiges dem sinnlich Wahrnehmbaren gegenüberstellt. Indem nun aber die Dramatik eine Reihe von Begebenheiten in ihrem Zusammenhange und Verlaufe darstellt, muss sie vorzugsweise die innern Zustände entwickeln, welche Motiv und Folge jener Begebenheiten sind. Beides, die geschichtliche Darstellung sowohl als die Entwickelung der innern Motive der dargestellten Begebenheiten, ist freilich auch das Geschäft des epischen Dichters; denn die innern Zustände des Gemüths, die der Dramatiker schildert, sind eben so wenig die individuellen Empfindungen des Dichters selbst, als die, welche uns der Epiker vorführt; sie sind vielmehr durchaus objektiv gehalten und liegen ausserhalb des Dichters.

3. Aber darin zeigt das Drama einen lyrischen Charakter, dass es die Darstellung der geschichtlichen Wirklichkeit, selbst wenn diese in einer entferntern Vergangenheit liegt, in die Gegenwart vorrückt, und, fern von der einfachen Erzählung, womit der epische Dichter in eigener Person die Vergangenheit und den Verlauf der Begebenheiten darstellt, verschiedene Personen handelnd auftreten lässt, die als selbstthätige Theilnehmer des Moments ihre Kräfte an einander messen und durch die im Zwiegespräch entwickelten Ansichten, Meinungen und Leidenschaften einen entscheidenden Einfluss auf einander ausüben, und so den Verlauf der Begebenheiten lenken und bestimmen. Durch diese Vorführung selbsthandelnder Personen muss der dramatische Dichter sich vermittelst der Phantasie in fremde In-

dividualitäten versetzen, um die innern Zustände von befreundeten oder sich feindlich bekämpfenden Elementen, klar, rasch und mit Nachdruck zu entfalten, als wären es seine eignen und als befände er sich im Gebiete der subjektivesten Lyrik. Alles wird hier zum Momente der Gegenwart; die Triebfedern des menschlichen Handelns treten hier in den einzelnen dargestellten Personen zugleich mit der Handlung selbst unmittelbar und Moment für Moment vor Auge und Ohr des Hörers und Zuschauers, während wir im Epos, selbst wenn der so häufige Dialog eintritt, den erzählenden Dichter gegenwärtig und durch seine vereinigenden Uebergänge das Zwiegespräch leiten sehen. Denken wir uns diese verknüpfenden Verse z. B. im Homeros weg, und stellen wir uns die sprechenden Personen des Epos so vor, wie sie auf der Bühne als verständige und sittliche Wesen mit dem ihrer Lage und Gemüthsstimmung angemessenen Ausdruck und Ton der Stimme und besonders mit dem allgewaltigen Spiel der Mimik, welches der Epiker auch erst durch besondere objektive Schilderung begreiflich machen muss, vor uns treten würden, so haben wir allerdings auch hier schon die erste äussere Grundlage des Drama; und es könnte in der That wunderbar scheinen, warum die Hellenen nicht gleich nach dem Erscheinen ihres Homeros die dramatische Lebendigkeit des Dialogs, welche den schönsten und hervorstechendsten Zug der Ilias und Odyssee bildet, zu verschiedenen grössern und kleinern theatralischen Vorstellungen benutzt haben, da ihnen hier die Idee des Dramatischen so nahe gerückt war. Man brauchte nur zwei oder drei Rhapsoden (denn mehr sind zur Darstellung eines Homerischen Dialogs in keinem Fall nöthig, gerade wie auch die vollendete Tragödie nur drei Schauspieler zuliess), die einzeln aufzutreten, und Partien der Homerischen Gedichte vorzutragen gewohnt waren, oder auch zur Darstellung eines grössern Ganzen sich einander abzulösen und fortzusetzen pflegten, oder aber in den öffentlichen Kampfspielen in der Kunst des epischen Vortrags einzeln mit einander wetteiferten, so einzuüben, dass ein jeder eine bestimmte Rolle des Dialogs übernahm, und der eine z. B. den Achilleus 1), der

1) Vom Vers 59 an.

andere den Kalchas, und der dritte den Agamemnon spielte, so war ein grosser Theil des ersten Gesanges der Ilias äusserlich in die Form eines Dramas umgeschaffen, und wenn derselbe Schauspieler, welcher den Kalchas gemacht hatte [1], nachher als Nestor [2] auftritt und späterhin als Thetis [3], und dann der Repräsentant des Agamemnon gegen Ende des Gesanges den Zeus [4] und der gewesene Achilleus die Hera spielt [5], so steht fast die ganze erste Rhapsodie als ein Drama vor uns, dem es wenigstens an lebendiger Handlung und individueller Charakterisirung nicht gebricht.

4. Eben so verhält es sich mit andern Theilen der Ilias, namentlich beim Charakter des Patroklos, des Hektor, der Andromache, des Menelaos und des Paris, und zuletzt des Priamos zu den Füssen des unbändigen Achilleus, so dass die Handlung nicht minder als die Charakterisirung der einzelnen Helden fast ausschliesslich durch den Dialog bewerkstelligt wird. Man vergleiche auch die Odyssee. Hier sind gleich in der ersten Rhapsodie Zeus, Athena und Telemachos die Hauptfiguren, die ihre Meinungen, Gesinnungen und Pläne in dialogischer Form entwickeln und so zugleich ihren individuellen Charakter mit bewunderungswürdiger Bestimmtheit und Klarheit selbstthätig darlegen [6]. Dennoch ist es den Hellenen während der Blüthezeit der Rhapsodik und der Lyrik niemals eingefallen, solche dramatische Versuche mit ihrem Homeros zu machen, und die dramatische Kunst unmittelbar an die Epik zu knüpfen oder geradezu aus der Epik abzuleiten. Vielmehr finden wir erst in den Zeiten nach der Vollendung der Attischen Dramatik (unter Demetrios Phalereus) sogenannte Homeristen, d. h. dramatische Rhapsoden als wirkliche Schauspieler oder Darsteller der Homerischen Gedichte auf der Attischen Bühne [7]; und was den Ursprung des eigentlichen Drama anlangt, so ist es ja allgemein bekannt und durch alle Zeugnisse des Alterthums hinlänglich beglaubigt, dass derselbe zunächst in der chorischen Lyrik und zwar in der Kultus-Poesie des

1) Kalchas geht Vers 100 fort.
2) Vers 234 — 234.
3) Vers 362 ff. 503 ff.
4) Vers 518 ff. 545 ff.
5) Vers 540 ff.
6) Von Vers 32 an; dann 158 ff.
7) Oben B. 1. S. 272 ff.

Dionysos, d. h. in dem feierlichen Dithyrambos und dem heitern Komosliede zu suchen ist, und dass zwischen dem ersten dramatischen Dichter, der diesen Namen verdient, und der Blüthe der Homerischen Epik mehrere Jahrhunderte in der Mitte liegen, während welcher die Lyrik, von dem einfachen Ionischen Stile ausgehend, sich allmählig zur Schönheit der Aeolischen Strophe und zum grossartigen und kunstvollen Baue der Dorisch-chorischen Form entfaltete, und dann erst, nachdem sie alle rhythmischen Gebilde vollendet und alle Versmaasse erschöpft hatte, sich mit dem Stoffe der Epik vermählte, und diesen in der ältesten Form der Ionischen Lyrik (der trochäischen und iambischen) und in der jüngsten der Dorischen Chorpoesie darstellte.

5. Jetzt erst konnten die Tragiker, welche ihre Kunst bereits vor den Komikern zur höchsten Stufe der Vollendung brachten, mit einem gewissen edlen Selbstgefühle, aber zugleich mit der tiefsten Verehrung, zu dem Vater der Hellenischen Poesie, zu Homeros, empor blicken, und sich glücklich preisen, wenn sie in der Kunst der Darstellung und in der Lebendigkeit der Handlung nicht gar zu weit hinter ihrem grossen Vorbilde, für welches Homeros nunmehro mit vollem Rechte galt, zurück geblieben waren. Wenn auch die ersten dramatischen Künstler vor Aeschylos diese Entdeckung einer so nahe liegenden Verwandtschaft mit dem grossen Epiker noch nicht gemacht hatten, und sich noch zu sehr abhängig fühlten von der vorherrschenden Lyrik des dithyrambischen Chors, als dass sie an eine durchgreifende dramatische Motivirung und Verwickelung, und an eine planmässig durchgeführte Handlung, die sich am Ende zu einer selbständigen Einheit abrundet, hätten denken können, oder mit andern Worten, wenn sie auch die Idee eines vollständigen Drama, als inniger Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen, der innern Zustände mit der äussern Wirklichkeit, der Empfindung mit den Begebenheiten, noch nicht zum klaren Bewusstsein gebracht hatten, so zeigt doch die geschichtliche Thatsache, dass die ersten Keime des Drama zunächst aus der Lyrik und nicht aus der Epik hervorgingen, dass die organische Entwickelung der Dichtkunst bis zum Anfange der Dramatik die vollkommene Ausbildung der

Lyrik voraussetzt, und dass die lyrischen Dichter, den in das Objekt versenkten Epikern gegenüber, in einer rein subjektiven Richtung das innere Leben des eignen Gemüths allseitig entfaltet haben mussten, ehe der Dramatiker auftreten und durch die Verschmelzung des Subjekts mit dem Objekte die beiden Gegensätze versöhnen und so die eigentliche **Handlung** zur Seele seiner neuen Schöpfung machen konnte, worin sich die innersten Motive in ihrer vollsten Geltung und Einwirkung zeigen, worin das, was geschieht, auch als ein wirklich Gethanes erscheint, und worin mit und an den Personen, welche auftreten, sich nicht bloss dieses und jenes begiebt, wie im Epos, sondern worin sie selber thätig und handelnd erscheinen. Von der **Handlung** führt daher diese Dichtart ihren Namen [1], wie das Epos von der **Erzählung**, und die Lyrik von der musikalischen Begleitung, die dem Ausdrucke der innern Zustände des Gemüths trefflich zu Hülfe kam.

6. Nachdem also die dramatische Kunst ins Leben getreten war, konnte es nicht fehlen, dass namentlich die ersten grossen Tragiker die hohe Vortrefflichkeit des Homerischen Epos schätzen lernten und sich an seinem Vorbilde zu stärken und zu heben suchten. Bekannt ist der Ausspruch des Aeschylos, welcher seine eignen Tragödien nur Stücke von den grossen Mahlzeiten des Homeros nannte [2], — er, der doch sonst von dem Werthe der eignen Werke so überzeugt war, dass er einst, als ein Kunstgenosse ihn unrechtmässiger Weise besiegt hatte, sagte, der Zeit weihe er seine Tragödien, wissend, dass die Nachwelt ihm die ge-

---

1) Aristot. Poet. 3, 4: *δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντες* (vgl. Tzetz. im Rh. Mus. 1836 p. 396 Vers 101, und p. 397 Vers 127 ff. oder in Cramer's Anecd. Gr. T. 3 p. 338, 20 p. 337, 19). Denn *δρᾶν* hiess vorzugsweise bei den Doriern eben so viel, als *πράττειν* bei den Attikern, nämlich handeln, wiewohl Aristoteles (3, 6) dieser ehrgeizigen Behauptung der Dorier nicht viel Glauben zu schenken scheint, sich wohl erinnernd, dass *δρᾶν* auch bei den Attikern dieselbe Bedeutung hat; Plato z. B. sagt sogar *δρᾶμα δρᾶν* Theaet. p. 169 B, vgl. p. 150 A u. Resp. 5 p. 451 C. Einen solchen Unterschied zwischen Dorischem u. Attischem Sprachgebrauche haben auch die Hellenischen Lexikographen niemals zugelassen; s. Etym. M. v. *δρᾶμα* p. 286, 21. Etym. Gud. v. *ὑπόδρα* p. 545, 3. Hesych. v. *δράματα* p. 1030. Suidas v. *δρᾶμα* p. 1060 A Gaisf.

2) Athen. 8, 347 E F: *τὰ τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὑτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγε τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων.*

bührende Ehre nicht verweigern werde 1). Daher trägt auch Plato kein Bedenken, den Homeros für den ersten Lehrer und Vorgänger der vielen und herrlichen Attischen Tragiker zu erklären 2), und die tragische Kunst auch in dem Epos zu erkennen 3). Und von Aristoteles wissen wir ja, dass er sein Buch über die Dichtkunst besonders in der Absicht geschrieben hat, um die unterscheidenden Merkmale der Tragödie und der Epopöe bei einer so auffallenden Aehnlichkeit in dem Dramatischen der Darstellung beider Dichtarten, mit grösserer Schärfe zu bestimmen, als es der Kunstphilosophie der frühern Zeiten gelungen war. Er stellt nicht bloss in Rücksicht der Charakterschilderung tragischer Helden die Ilias und Odyssee als die schönsten Vorbilder auf, sondern vorzugsweise auch in Bezug auf das rege dramatische Leben, welches in beiden Epopöen herrscht 4). Wenn ferner Polemo, jener geistreiche Akademiker, welcher nach Xenokrates der von Plato gestifteten Schule zu Athen (seit Ol. 116 oder 315 vor Chr.) vorstand, in seiner Bewunderung des Sophokles behauptete, Homeros sei ein epischer Sophokles, und Sophokles ein tragischer Homeros 5), so liegt in dieser Ansicht, wenn wir sie mit dem eben angeführten Ausspruche des Aeschylos, der noch nicht die Höhe eines Homeros erreicht zu haben glaubte, und mit diesem wiederum die Urtheile anderer kunstsinniger Hellenen, welche in Sophokles den Vollender seiner Kunst 6) und den Repräsentanten der Tragödie verehrten, ver-

---

1) Athen. a. a. O. Φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πόνυ ὁ Αἰσχύλος, ὃς καὶ ἡττηθεὶς ἀδίκως ποτὲ, ὡς Θεόφραστος ἢ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ ἡδονῆς εἴρηκεν, ἔφη χρόνῳ τὰς τραγῳδίας ἀνατιθέναι, εἰδὼς ὅτι κομιεῖται τὴν προσήκουσαν τιμήν.

2) Plat. de Rep. 10 p. 595 C: ἔοικε μὲν γὰρ (sc. Ομηρος) τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι Vgl. Theaet. p. 152E.

3) Plat. de Rep. 10 p. 602 B: ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται — τοὺς της τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷον τε μάλιστα.

4) Arist. Poet. 4, 12: μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν (sc. Ομηρος). Daher die Regel für die Epopöe überhaupt 23, 1· δεῖ τοὺς μύθους, καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, συνιστάναι δραματικούς.

5) Diogen. La. 4, 20: ἦν δὲ καὶ φιλοσοφοκλῆς· — ἔλεγεν οὖν τὸν μὲν Ὅμηρον, ἐπικὸν εἶναι Σοφοκλέα, Σοφοκλέα δὲ Ὅμηρον τραγικόν. So müssen die Worte gelesen werden nach Suidas v. Πολέμων p. 3024 B Gaisf.

6) Xenoph. Mem. 1, 4, 3 stellt ihn als grössten Tragiker neben Homeros, den grössten Epiker; und

vergleichen, eine im Wesen der Dichtkunst selbst begründete Wahrheit, deren Kraft Sophokles in einer Bemerkung über sich selbst als Dichter beurkundet, indem er mit vollem Bewusstsein der eignen Ueberlegenheit, die ihm nebst Homeros der scharfsinnige Aristoteles rücksichtlich der Idealität der Charaktere auch zuerkennt, erklärte, er selbst bilde seine Personen, wie sie sein sollen, Euripides aber, wie sie wirklich seien [1].

7. Nur in diesem Sinne ist die Aehnlichkeit zu verstehen, welche die vollendete Tragödie mit dem Homerischen Epos haben soll. Sie liegt tiefer, als man gewöhnlich annimmt, und ist nicht bloss von Aeusserlichkeiten hergenommen, die an der dialogischen oder dramatischen Form haften, wie bei Plato, dessen Dialoge Longinos desshalb Homerisch zu finden scheint [2], weil sie unterhaltend sind wie kleine Dramen und dieselbe lebendige Bewegung in dem Gedankengange, dieselbe Spannung auf den Ausgang, kurz denselben Grad dramatischer Regsamkeit zeigen, als das Epos oder die Tragödie. Vielmehr bemerken die Hellenen in Sophokles dasselbe richtige Maass der Idealisirung der Charaktere, dieselbe Feinheit der Motivirung der Handlung und dieselbe Klarheit der ganzen Darstellung, die sie von jeher in Homeros bewundert hatten. Einen solchen Grad innerer Vollendung hat kein anderer Tragiker erreicht; daher wird auch kein anderer mit Homeros verglichen. Sophokles aber galt allein für Homeros' Schüler [3]; denn er allein hatte die Mythen des Troischen Sagenkreises mit dem Glanze Homerischer Würde dargestellt, und die Gestalten der Helden mit Homerischer Kunst gezeichnet [4]; ihm zu Ehren erklärten die

---

Arist. Poet. 3, 4 sagt: ὁ αὐτὸς μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς· μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους. Vgl. 4, 16, und Cic. orator 1.

1) Arist. Poet. 26, 11: οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοί εἰσιν.

2) Longin. 13, 3.

3) Der Griechische Biograph des Sophokles sagt zu Ende: ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει, καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν· ὅθεν εἰπεῖν φασιν Ἰωνικόν τινα, μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὁμήρου μαθητήν.

4) Der Biogr. sagt: τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὠνόμαζε, τούς τε μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ· καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται. Und weiter unten: μόνος δὲ Σοφοκλῆς ἀφ' ἑκάστου τὸ λαμπρὸν ἀπανθίζει· καθὸ καὶ μέλιττα ἐλέγετο. Eustathios rühmt an Sophokles den Ὁμηρικὸς ζῆλος (zu Il. θ' p. 694, 22, zu λ' p. 881, 37) und nennt ihn

Kunstrichter des Alexandrinischen Zeitalters das Homerische Epos geradezu für eine Tragödie 1), wohl wissend, dass beide Dichtarten in ihren Principen dennoch wesentlich verschieden sind, dass, obgleich Ilias und Odyssee eben sowohl Einheit haben als jede Tragödie, die tragische Einheit dennoch eine ganz andere ist als die epische, und dass, um das Wesen beider Dichtarten recht zu ergründen, nichts die Klarheit der Ansichten mehr fördert, als eine stete Vergleichung der Tragödie mit dem Epos 2).

8. Wir wollen uns jedoch nicht schon hier im Voraus auf die Erörterung von Fragen einlassen, die erst in der Folge ihren passenden Platz finden können, wenn die tragische Kunst des Sophokles der Gegenstand unserer Darstellung sein wird. Hier sollte nur im allgemeinen angedeutet werden, in wiefern das Epos auch Elemente zur Dramatik enthielt, und für ein Vorbild der Tragödie gelten konnte, ohne dass die Tragödie unmittelbar aus dem Epos entstanden wäre. In der That konnte das Hellenische Drama, wiewohl es sich aus dem Kerne der Dorisch-chorischen Lyrik allmählig entfaltet hatte, doch zu keiner Zeit sich den Mustern dieser Lyrik, so herrlich und vollendet sie auch da standen, in dem Maasse anschliessen, als es sich dem Epos angeschlossen hat. Es wird auch im ganzen Alterthume kein grosser Lyriker als Vorbild eines Dramatikers genannt. Vielmehr trat das lyrische Element um so mehr zurück, je weiter die dramatische Kunst zu ihrer Vollendung vorschritt. Selbst

---

daher geradezu einen Ὁμηρικὸς ζηλωτής (zu Il. ε' p. 514. zu π' p. 1085), was Andre auf freie Benutzung des ganzen epischen Kyklos bezogen (Athen. 7, 277 E) und aus dem edlen Streben nach Homerischer Darstellung ein grobes Plagiat gemacht haben. In diesem Sinne ist die Schrift des Alexandriners Philostratos περὶ τῆς τοῦ Σοφοκλέους κλοπῆς zu verstehen, welche Porphyr. bei Euseb. Praep. Ev. 10, 3 anführt. Richtiger hat H. Stephanus diesen Punkt aufgefasst in der Schrift de Sophoclea Homerica imitatione, hinter seinen adnotatt. in Soph. et Euripidem, Paris, 1568. Doch darüber unten mehr.

1) Schol. Venet. zu Il. α' 332.

2) Indem hier Aristoteles gegen die Wolfsche Hypothese, die einst durch Fr. Schlegel's Beitritt (in der Geschichte der Griechischen Poesie) in den Augen Vieler ein noch grösseres Ansehn zu erlangen drohete, in Schutz genommen wird, soll zugleich auf den Standpunkt hingewiesen werden, den der erste Band dieser Geschichte bereits angegeben hat, und worauf in der Folge noch einmal besondere Rücksicht zu nehmen ist.

äusserlich betrachtet wird hierdurch klar, dass die Dorische Lyrik nur desshalb die bewegende Kraft oder den ersten Anstoss zur Dramatik hergab, weil zu ihrer eignen Darstellung eine Mehrzahl von eingeübten Sängern nöthig war, die sich entweder in Masse tanzend und singend bewegte, oder auch gruppenweise auftrat, und in beiden Fällen zugleich von geschickten Vorsängern geleitet wurde, während der Vortrag des Epos sowohl, als auch des Ionischen und Aeolischen Melos, zu allen Zeiten Einzelgesang blieb, auch seinem Wesen nach keine Mehrzahl von Sängern und keinen Personenwechsel zuliess, und so weder zur Mimik noch zur dialogischen Form, viel weniger zur eigentlichen Handlung Anlass geben konnte. Im Drama aber, so einfach auch sein Plan beim Beginne gewesen sein mag, kömmt es doch zunächst nicht auf Begebenheiten, wie sie die Kunst der Erzählung in der Epik darstellt, auch nicht auf Empfindungen an, wie sie die Kunst der Lyrik im reichsten Maasse entfaltet, sondern hier ist es einzig und allein auf Handlung abgesehen, zu deren Verwirklichung oder Vergegenwärtigung mindestens zwei Sprecher nöthig sind, die persönlich vor uns auftreten, und den Verlauf von epischen Begebenheiten, welche die schaffende Kraft des Dichters in einem Verlaufe von lyrischen Zuständen angeschaut und in Form des Gesprächs mit hinzugedachter Mimik entworfen hat, in lebendigem Verkehr mit einander darstellen. Eine dialogisch und mimisch dargestellte Handlung also bildet das Wesen des Drama, und wer diese zuerst anordnete und selbst mit aufführte oder durch andre vorstellen liess, verdient der Erfinder der Dramatik genannt zu werden.

Erster Abschnitt.

Ursprung der Tragödie.

1. Wann der letzte Schritt in der Geschichte der Dichtkunst zuerst geschehen, und ob Dorier oder Attiker ihn zuerst thaten, darüber weiss selbst Aristoteles, dem die literarischen Akten noch weit vollständiger vorlagen als uns Spätlingen, nur eine sehr bedingte Auskunft zu geben, — er, der doch das gesammte Gebiet der Poesie mit historischem und kritischem Scharfblicke durchforscht, und namentlich das Drama bis zu seinen letzten Gründen verfolgt hatte 1). Nachdem er die Dichtkunst überhaupt aus dem uns inwohnenden Hange zur Nachahmung und Darstellung des Gesanges und Rhythmus, und aus dem Vergnügen abgeleitet hat, welches wir an der Kunst der Darstellung selbst bei Stegereifsversuchen, womit die Poesie begann, finden, sagt er: „Es theilte sich aber die Dichtkunst nach dem eigenthümlichen Charakter der Dichter; denn die von biederem Charakter stellten die edlen Handlungen edler Menschen dar, doch die leichtfertigern die der geringen Leute, indem sie zuerst Tadel dichteten, sowie jene Hymnen und Enkomien (d. h. Lob der Götter und Menschen). Von den Dichtern vor Homeros haben wir nun von keinem ein Gedicht dieser Art anzugeben; wahrscheinlich aber gab es deren viele. Jedoch mit Homeros beginnend, kann man diess, z. B. den Margites dieses Dichters, und was diesem ähnlich ist, worin auch das geeignete iambische Versmaass zum Vorschein kam. Und desshalb wird dasselbe auch iambisch genannt, weil man sich in diesem Metrum einander zu iambisiren, d. h. zu verspotten pflegte. Demnach blüheten vormals theils heroische, theils iambische Dichter. Wie nun aber in würdigen Dingen Homeros am meisten Dichter war (denn einzig ist er nicht desshalb, weil er seine Darstellung gut, sondern

---

1) Oben B. 1 S. 8 f. S. 52 ff.

weil er sie dramatisch machte), so zeigte er auch zuerst die Formen der Komödie, indem er nicht Spott, sondern das Lächerliche dramatisch darstellte; denn der Margites verhält sich zu den Komödien, wie Ilias und Odyssee zu den Tragödien. Als nun jetzt das Bild der Tragödie und Komödie vorschwebte, da wandten die Dichter, welche zu einer von beiden Gattungen von Natur einen besondern Trieb fühlten, sich theils von den Iamben zur Komödie, theils von dem Epos zur Tragödie, weil ihre Form durchaus edler und würdiger ist als jene. Hier nun zu untersuchen, ob die Tragödie ihre Formen schon gehörig durchlaufen hat, oder nicht, sowohl an und für sich, als auch mit Rücksicht auf das Theater betrachtet, ist nicht am rechten Platze. Da sie aber anfangs, gleich der Komödie, aus dem Stegereif gespielt, von den Vorsängern des Dithyrambos ausging, wie die Komödie von denen der Phalloslieder (die auch jetzt noch in vielen Städten gebräuchlich sind), entfaltete sie sich nur allmählig, indem man das, was von ihr zum Vorschein gekommen war, weiter fortbildete. Nachdem nun die Tragödie durch viele Veränderungen gegangen war, stand sie endlich still, sobald sie ihren Charakter hatte. Die Zahl der Schauspieler brachte nämlich Aeschylos von einem auf zwei; derselbe verminderte den Antheil des Chores, und führte die Rolle eines Hauptschauspielers ein; drei und die Theatermalerei aber Sophokles. Uebrigens erwuchs ihr Umfang, da sie aus dem Satyrhaften hervorging, von kleinen Mythen und lächerlichem Ausdruck, erst spät zu feierlicher Grösse, und das Versmaass ward vom Tetrameter in das iambische umgesetzt; denn anfangs bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung satyrhaft und mehr für den Tanz eingerichtet war. Als aber das Gespräch eintrat, da erzeugte die Sache selbst das geeignete Versmaass; denn für das Gespräch ist das iambische das natürlichste Metrum. Ein Beweis hievon ist, dass wir in der Unterredung mit einander sehr viele Iamben sprechen, doch Hexameter nur selten, und nur dann, wenn wir aus dem Tone der gewöhnlichen Rede heraustreten" [1].

2. Dieser geschichtliche Umriss, so allgemein und un-

1) Arist. Poet. 4.

bestimmt er auch in mancher Rücksicht ist, lässt sich doch mit Hinzuziehung anderer Beweisstellen, die sich im Alterthume zerstreut finden, zur Entwickelung folgender Sätze benutzen. Abgesehen davon, dass Homeros die ersten Vorbilder der Tragödie und Komödie zugleich aufgestellt haben soll[1], halten wir erstens an der Thatsache fest, dass die Vorsänger der Dithyramben und der Phalloslieder die erste Veranlassung zu mimischen Darstellungen von Handlungen innerhalb der Chöre fanden, denen sie vorgesetzt waren und die sie selbst eingeübt hatten. Zweitens musste die Tragödie (denn die Komödie bleibt vorläufig ausserhalb der Frage) von ihrem entfernten dithyrambischen Ursprunge an bis spät auf Sophokles viele Veränderungen erleiden. Drittens war anfangs ausser dem Chorführer und den ihm untergeordneten Choreuten kein besonderer Schauspieler. Wer den ersten Schauspieler unabhängig von dem Chore zuerst aufstellte, sagt Aristoteles zwar nicht; dass es aber Thespis war, lernen wir aus andern Quellen. Viertens gehörte das Satyrhafte und der lächerliche Ausdruck zum Charakter der ältesten Tragödie vor Thespis. Fünftens stellte sie in beschränktem Umfange nur kleine Mythen dar. Sechstens war ihre ursprüngliche metrische Form trochäisch, und zwar in Tetrametern, weil Satyrn im Chore dazu tanzten. Siebentens führte derjenige, welcher den ersten Schauspieler dem Chore gegenüber stellte (d. h. Thespis), auch zuerst Iamben in den Dialog ein. Diese sieben Punkte wollen wir jetzt zusammen betrachten.

3. Zuerst also gehen wir zum Dithyrambos zurück, dessen Ursprung in der Geschichte der Dorischen Lyrik bereits nachgewiesen ist[2]. Dass es gerade der Dithyrambos war,

---

1) Vgl. Tzetz. im Rhein. Mus. 1836. p. 396 Vers 94 ff. auch in Cramer's Anecd. Gr. T. 3 p. 337, 12 ff. Der Margites ist, obgleich alt, erst nach Archilochos gedichtet; s. oben B. 1 p. 278 ff. 283. 409 ff. B. 2 Th. 1 p. 287. Er konnte also, obgleich nicht Homerisch, dennoch durch die erste glückliche Darstellung des Lächerlichen der erwachenden Komödie als ältestes Muster gelten. Unter den Iambendichtern, die sich in dem erhitzten Elemente des Spottes bewegten, versteht aber Aristoteles vorzugsweise den Archilochos, der zwar in Rücksicht der iambischen Form, aber nicht in Rücksicht der Idee der Komödie oder des Satyrspiels den ersten Dramatikern zum Muster dienen konnte.

2) Oben B. 2 Th. 2. p. 290-336. Alle diejenigen, welche bisher den Ursprung der Hellenischen Tragödie zu erforschen gesucht haben, begin-

bei dessen Darstellung sich zuerst das eigentliche Drama und namentlich die **Tragödie** entwickelte, könnte bei dem grossen Reichthume der Hellenen an andern und zum Theil ältern Chorpoesien seit Alkman, Stesichoros, Ibykos bis auf Simonides und Pindaros, auffallend scheinen, besonders wenn man bedenkt, dass der unterscheidende Charakter der gesammten Dorischen Lyrik in der mimisch-orchestischen Aufführung durch Chöre bestand, und dass die meisten chorischen Lieder der Dorier[1], gleich den Dithyramben, Organe der Religion waren. Aber sie gehörten fast alle in den strengen Kultus des Apollo, welcher in mancher Hinsicht geradezu den Gegensatz des Dionysischen Wesens bildet, welches der Dithyrambos verherrlichen sollte. Aus ihnen konnte sich keine freiere Form, kein dramatisches Leben entwickeln, da sie gleich den Epinikien[2], Enkomien und Threnen an bestimmte Regeln und Festgesetze gebunden

---

nen ebenfalls mit dem Dithyrambos, ohne jedoch das Wesentliche dabei, was das Dramatische erzeugte, immer im Auge zu behalten oder auf den Begriff der **Handlung** anzuwenden. Unter den ältern Schriften, welche **Harles** (zu Fabric. Bibl. Gr. T. 2 p. 161 ff.) nennt, hat **Bentley** gegen Boyle (de origine tragoediae; Opusc. p. 276-325 vgl. p. 264 ff.) noch immer den meisten Werth. Dazu kömmt noch Fr. Chr. **Dahlmann**: Primordia et successus veteris comoediae Atheniensium cum tragoediae historia comparati, Hafniae, 1811. I. II. **Haus**: Dramaticae poeseos origines apud Graecos praecipue secundum Aristotelem, im zweiten appendix zu seiner Ausgabe der Aristotelischen Poetik, Palermo 1815 p. 47-170. W. **Schneider** de originibus tragoediae Graecae (Breslau 1817) gegen die alte komische Bühne von Kanngiesser (Breslau 1817 p. 19-95). Vgl. **Genelli's** Theater zu Athen (Berlin 1818 p. 8-27). Fr. **Thiersch** Einleitung zu Pindarus Werken (Th. 1 p. 100 ff. 139 ff. 151-166. Leipzig 1820). A. L. W. **Jacob**: Sophocleae Quaestiones. Praemittuntur disputationes de tragoediae origine et de tragicorum Graecorum cum republica necessitudine (Vol. 1. Warschau 1821). Am gründlichsten **Welcker** in dem Nachtrage zur Aeschylischen Trilogie (Frankfurt 1826 p. 227-276). Dann **Gruppe**: Ariadne oder die tragische Kunst der Griechen (Berlin, 1834 p. 119-158). Vgl. die reiche Sammlung von Beweisstellen in G. C. W. **Schneider's** Buche über das Attische Theaterwesen. Weimar, 1835 p. 20 ff. und **Bernhardy's** Grundriss der Griechischen Litteratur (Th. 1, Halle, 1836, p. 287 ff.) **Wackernagel's** kleine Schrift über die dramatische Poesie (Basel, 1838 p. 8 ff.). A. **Schöll** über die tragische Poesie der Gr. (B. 1. Berl., 1839) enthält nichts hierüber. Vgl. dessen Schrift de origine Graeci dramatis (Tübingen 1828), wo aber nur über die mimischen Spiele der Dorier vor Thespis gehandelt wird. Die Monographien über das Satyrspiel, über den Chor im Drama, und über den Ursprung der Komödie sollen weiter unten genannt werden.

1) Wie die Hyporcheme, Prosodien, Päane und zum Theil auch die Parthenien.

2) S. oben B. 2. Th. 2. p. 260 ff.

waren, die keine Neuerung zuliessen. In dieser gesetzlichen Regel der Form und des Vortrags haben sie auch verharrt bis zu ihrer höchsten Entwickelung, d. h. bis zum Zeitalter des Pindaros, wo die dramatische Kunst schon längst in das Leben getreten war.

4. Doch alle diejenigen Festlichkeiten, die sich dem Kultus des Dionysos anschlossen, gaben dem Dichter grössere Freiheiten, wie denn dieser Kultus selbst gar häufigen Veränderungen ausgesetzt war, und seinen Anhängern in ihrem rauschenden und oft ausgelassenen Jubel kein Hinderniss in den Weg legte. Frei und ungehindert durfte also hier die Dichtung ihr heitres Spiel treiben und den Rausch der häufigen Freudenfeste durch den fessellosen Schwung ihrer Schöpfungen erhöhen. Dazu kommen noch die festlichen Verkleidungen und Maskenzüge, in denen sich die Verehrer des Dionysos von jeher gefielen, die aber von dem Apollinischen Kultus in den ältern Zeiten ausgeschlossen waren[1], und erst späterhin, als das Drama schon längst entstanden war, auch in den Kultus anderer Gottheiten, namentlich des Apollo und der Demeter, nachdem Dionysos zu beiden in ein näheres Verhältniss getreten war[2], durch Nachahmung übergingen. Besonders sind hier die Chöre der Satyrn wichtig, welche wir als Abbilder der wirklichen ländlichen Festtänzer des Dionysos zu betrachten haben, und welche im Satyrkostüm tanzen und singen mussten. Dass nun solche Vorstellungen eher die Idee des Komischen als des Tragischen[3] erzeugen mussten, ist klar, und Aristo-

---

1) Verfehlt ist die Ansicht G. A. Schöll's (de origine dramatis Graeci. P. I, continens quaestiones praevias de ludorum mimicorum origine apud Siculos ac Dorienses primordiis), welcher die festlichen Chortänze der Dorier in Sikelien und im Peloponnese, namentlich an den Gymnopädien und Hyakinthien in Sparta hieher zieht, und sie als nächste Veranlassung zur Erfindung des Drama betrachtet. Das Alter der den Dionysischen Festen eigenthümlichen Mummereien, so wie überhaupt die Art und Weise, wie man das Wesen des Dionysos auffasste und seine Gottheit zu verehren pflegte, hat Welcker am gründlichsten dargethan (Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie p. 220 ff. p. 186 ff.).

2) Oben B. 1 p. 155 ff. p. 161 ff.

3) Die Entwickelung dieser beiden Begriffe nach den Ansichten der Hellenen wird weiter unten ihren geeigneten Platz finden. Hier werden die beiden Ausdrücke in dem jetzt allgemein gültigen Sinne gebraucht.

teles legt auch der ältesten Tragödie den Charakter des Satyrhaften und des lächerlichen Ausdrucks bei, offenbar jene frühe Periode bezeichnend, in welcher die Elemente des Satyrspiels (wie es nachher als lustige Zugabe zu den tragischen Trilogien gegeben wurde) und der eigentlichen Tragödie sich noch nicht in zwei Formen geschieden hatten. Aber die Komödie leitete ihren Ursprung obgleich auch aus den Dichtungen der Dionysischen Feste, doch aus einer andern Gattung von Liedern, ab, welche in Form und Art des Vortrags von den Dithyramben ganz verschieden waren, und vorzugsweise das Schalkhafte und Lächerliche zum Gegenstand hatten, was bei den festlichen Umzügen und Verkleidungen der höchst sinnlichen Dionysosfeier zum Vorschein kam.

5. Die berauschten Phallosträger und Phallossänger sind rein komische Figuren, welche die heitre Seite des Dionysos, jenes blühenden und üppigen Naturgottes, den ewige Jugend schmückt und ewiger Frohsinn belebt, darstellend versinnlichen sollte. Doch hatte derselbe Kultus auch eine sehr ernste Seite, welche die dithyrambische Poesie an dem Winterfeste des Dionysos auf eine sehr ergreifende Weise darzustellen pflegte. Es waren die Leiden des Gottes, der in der Blüthe seines thatenreichen und seegenspendenden Lebens zerrissen, den unterirdischen Mächten anheimfällt[1]). Dieser mystische Tod sollte das Absterben aller Vegetation während des Winters symbolisch bezeichnen[2]). Die unabwendbare Vernichtung alles blühenden Lebens sollte in den Mythen von dem gewaltsamen Tode des Freudengottes durch die urweltlichen Mächte der Rache, durch die Titanen, auf eine würdige Weise betrauert werden; während die Frühlings-Dithyramben das neue Erwachen der verjüngten Natur durch die Darstellung der Mythen von der Geburt des Gottes mit rauschendem Enthusiasmus und im höchsten Schwunge der Begeisterung zu verherrlichen suchten[3]). Die ausgelassenste Fröhlichkeit herrschte aber im Herbste an den Kelterfesten; und hier war es, wo die heitern Komoslieder er-

1) Oben B. 2 Th. 2 p. 251. 253.
2) Oben B. 1 p. 155 ff.
3) S. das schöne Pindarische Bruchstück eines solchen Frühlingsdithyrambos, welches oben B. 2 Th. 2 p. 253 ff. mitgetheilt worden ist.

schallten, welche die Keime der Komödie in sich trugen. Wie dort der Enthusiasmus der Freude mit dem Schmerze der Klage abwechselte, und die Idee des Satyrspiels und der Tragödie erzeugte, so herrschte hier nichts als Frohsinn und heitre Laune, nichts als Neckereien und Verkleidungen aller Art, um sich gegenseitig zu belustigen und den Humor hervorzurufen, welcher auch nachher ein wesentlicher Zug der Attischen Komödie blieb.

6. Wir sehen also, dass die späterhin so sehr ausgebildete und vervollkommnete Idee des Tragischen in dem Wesen des Kultus begründet war, welchen der Dithyrambos und die Tragödie verherrlichten, und dass kein andres chorisch-orchestisches Festlied und kein andrer Kultus dazu geeignet war, das Entstehen der neuen Dichtart zu veranlassen. Diese Idee der feierlichen Trauer und schmerzvollen Klage ist aber nicht, wie bei der Bildung des Deutschen Worts T r a u e r s p i e l, in der etymologischen Bedeutung von *τραγῳδία* auch nur entfernt angedeutet (bezeichnender und der Natur der Gattung gemässer ist der Gegensatz des Trauerspiels *κωμῳδία* d. h. F r e u d e n g e s a n g, L u s t s p i e l, gebildet); was man nicht als Beweis anführen kann, dass die älteste Tragödie diese Idee ausgeschlossen habe; vielmehr erinnert *τραγῳδία* an den alten Satyrchor, dessen Führer Silenos war, und der als beständiger Begleiter des Dionysos die Idee des sorglosen Naturlebens darstellen sollte. Die Gestalt und das Wesen dieser Satyrn mussten also bei der Aufführung der alten Tragödie so nachgeahmt werden, wie die Mythen beides überliefert hatten. Nun wissen wir ferner, dass die Satyrn von ihrer gedachten Aehnlichkeit mit Ziegenböcken auch *τράγοι* hiessen[1]; was sie sangen, war

---

1) Etym. M. v. *τραγῳδία* (p. 764, 5) — *ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τ ρ ά γ ο υ ς*, (auch *τιτύρους* und *τιτυρίδας*, welche Phot. Lex. *τράγου εἶδος* nennt; vgl. Aelian. V. H. 3, 40) *σκώπτοντες ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα — ἢ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι.* Hesych. v. *τράγους, σατύρους, διὰ τὸ τράγων ὦτα ἔχειν.* Dionys. Halic. Arch. Rom. 7, 72 p. 1491: *σκευαὶ τοῖς εἰς σατύρους εἰκασθεῖσιν ἦσαν περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων, καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι, καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια.* Dieses ist keine spätere Sitte; denn schon Aeschylos nannte im Feuertragenden Prometheus den Satyr mit dem eigentlichen Ausdrucke *τράγος* (fragm. 3. bei Plut. de capienda ex inim. uti-

also eine *τραγῳδία*, ein Bocksgesang[1]). Mag nun immerhin ein Bocksopfer das Fest des Dionysos, an welchem die Satyrchöre auftraten, verherrlicht haben[2]), oder mag auch ein Bock dem singenden Satyrchore, deren also hiernach mehrere mit einander wetteiferten, als Preis zu Theil geworden sein[3]), so konnte doch keiner von beiden Um-

---

lit. 2 p. 86 E.); und die den Satyrn eigne Tanzweise (die Sikinnis) hiess bei demselben Tragiker geradezu *τραγική* (fragm. 18). Der Satyrchor in dem Kyklopen des Euripides (V. 80) sagt selbst von sich, dass er in Bockshäute (*τράγου χλαῖνα*) gehüllt sei; und Dionysos an der Spitze seiner rasenden Satyrn (*μαινόμενοι σάτυροι* Eurip. Bacch. 130, wie der Gott selbst *μαινόμενος* heisst bei Hom. Il. ζ', 132) ist in das heilige Gewand der Hirschhaut gehüllt, *ἀγρεύων αἷμα τραγοκτόνον*, denn der Bock schadet den jungen Reben am meisten. Auch die Bakchantinnen schwärmten zuweilen in dieser Tracht, Hesych. v. *τραγηφόροι*. Selbst Pollux (4, 118) bemerkt noch, dass der gewöhnliche Anzug der Satyrn auf der Bühne eine *αἰγῆ*, *ἰσαλῆ* od. *τραγῆ* sei, und sagt (4, 142), dass die Maske des *Σειληνος πάππος*, welcher der beständige Führer des Satyrchors war, mehr thierische Eigenthümlichkeit gehabt habe. Casaubon de satyrica Graecorum poesi 1, 4 p. 103 Rambach, Schneider de orig. tragoed. Gr. p. 12. Welcker Nachtrag p. 213. Die Vorstellung von dem Satyr als Chortänzer war dem Alterthume auch so geläufig, dass man ihn geradezu durch *χορευτής* erklärte; ausser Phot. Lex. und Hesych. v. *σάτυρος*, auch der ungedruckte *Ἔρανος λέξεων* p. 322 und Kyrillos p. 216 Mss. in der Königl. Bibl. zu Göttingen.

1) Anders fasst Bentley (Opusc. p. 314 ff.) die Sache, und behauptet, die Benennung *τραγῳδία* sei nicht älter als die Kunst des Thespis.

2) Der zu dem Altare des Dionysos gezogene Bock gehörte (nach Plut. de cupidit. divit. 8 p. 527 D) zu den Dionysischen Festzügen alter Zeit. Vgl. die Ausleger zu Virg. Georg. 2, 380 ff. Varro bei Diomed. gramm. 3 p. 484. ed. Putsch, Mythogr. Vatic. II, 6. Euanth. de trag. et comoed. p. 1683 in Gronov's thesaur. T. 8. Tzetz. zu Hesiod. *Ἔργ.* 366. Cornut. de nat. deor. 30 p. 217 f. ed. Gale. W. Schneider, Attisches Theaterwesen p. 24.

3) Etym. M. v. *τραγῳδία* p. 764, 1: *ἔστι βίων τε καὶ λόγων ἡρωικῶν μίμησις· κέκληται δὲ τραγῳδία, ὅτι τράγος τῇ ᾠδῇ ἆθλον ἐτίθετο· ᾠδὴ γὰρ ἡ τραγῳδία.* Vgl. Cramer's Anecd. Gr. 4, 313. Auch im Neugriechischen heisst *τραγῳδία* nichts als ein dramatisch vorgetragener Gesang, ohne Nebenbegriff des Tragischen. Für Grabgesang nimmt ein Lexicon inedit. (*ἔρανος λέξεων*) der Königl. Bibl. in Göttingen p. 341 dieses Wort v. *τραγῳδία, ποίημα ἐπιτάφιον, ὅπερ ποιοῦντες οἱ παλαιοὶ, τράγους ἀντὶ μισθῶν ἐλάμβανον. διαφέρει ἡ τραγῳδία τῆς κωμῳδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία λύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμῳδία συνίστησιν.* Das ungedruckte Lexicon des Kyrillos daselbst erklärt p. 240 nur den allgemeinen Begriff: *τραγῳδία, θρηνητικὸν διήγημα συμφορᾶς μετὰ δακρύων. — καὶ ἡ τῆς ἀναγνώσεως διάθεσις*, und kürzer noch Phot. Lex. v. *τραγῳδία, δεινοπάθεια*, vgl. v. *τραγικὸν, πάθος συμφορᾶς μεστὸν*, womit Hesych. übereinstimmt. Ueber den Bock als Preis der ersten Tragiker, namentlich des Thespis, s. Dioskorides in der Anthol. Pal. VII, 410. Marm. Par. Ep. 44 p. 23 ed. Wagner; auch in Böckh's Corp. Inscr. Vol. 2. p. 301. Euseb. chron. Ol. 47, 4 p. 337 in Mai's Scriptt. vett. nova coll. T. 8. Syncell. p. 239 A. Horat. Ep. ad Pison. 220 u. daselbst Porphyrius. Virg. Georg. 2, 382 ibiq. Servius. Tibull. 2, 1, 37 f. Sidon. Apollin. 9, 234 f. Is. Tzetz. proleg. ad Lycophr. p. 256 Moll Joh. Tzetz. im Rh. Mus. 1836

ständen Veranlassung zu der Benennung der Lieder gegeben, welche von Satyrchören gesungen wurden; wie denn überhaupt weder die Art des Siegspreises noch des Festopfers je die Benennung der einzelnen Dichtarten hergegeben hat.

7. Wüssten wir nun, wie früh in der Mythengeschichte die Satyrn oder Tityrn als Mittänzer des Dionysos[1]) vorkamen, so könnten wir darnach das Alter der Satyrchöre bestimmen, welche zunächst durch ihre Verkleidung (denn alle übrigen Chöre traten unter den Hellenen nicht in Verkappungen auf) zu der Idee der Schauspielkunst die erste Veranlassung gegeben haben sollen. Ohne alle Beziehung auf den Dionysosdienst werden Satyrn als Brüder der Bergnymphen und der scherzliebenden tanzkundigen Kureten zuerst erwähnt in dem bekannten Hesiodischen Verse aus ungewisser Zeit[2]):

Und nichtswürdiges Satyrgeschlecht, untauglich zur Arbeit,

wo zugleich der ganze Charakter dieser Geschöpfe, wie sie das Satyrdrama (selbst noch Euripides im Kyklopen) vorführte, ganz vortrefflich geschildert wird. Man dachte sie sich tanzlustig und in ewiger guter Laune; lachender Scherz und spottsüchtiger Muthwille[3]) füllte ihre Zeit aus; und unfähig zu irgend einer ernsten oder nützlichen Beschäftigung liessen sie ihrer Thierheit[4]) freien

---

p. 396 Vers 99. 123. Cramer Anecd. Gr. 3, 337. Bekker Anecd. Gr. p. 746 f. Villoison Anecd. Gr. Vol. 2 p. 178. Zur Unterstützung dieser Ansicht, welche durch Bentley ein grosses Gewicht erlangt hat, lässt sich auch noch aus der Archäologie anführen, dass mehre Reliefs den Bock darstellen, wie er von dem siegreichen Satyrchore an den Hörnern fortgezogen wird. Thiersch Einleit. z. Pind. p. 158. Indess hat Welcker (p. 240 ff.) diesen Preis der Tragiker, sowie auch den Stier als Preis der Dithyrambiker, sehr verdächtig zu machen gesucht, wiewohl beide auch noch von Nonnos (Dionys. 19, 37 ff., 64 ff.) auf das bestimmteste aufgeführt werden. Der Schol. zu Plato (p. 134 Ruhuken) erwähnt sogar drei Preise der Dithyrambiker, Stier, Wein, Bock.

1) Aelian. V. H. 3, 40: οἱ συγχορευταὶ Διονύσου σάτυροι ἦσαν, οἱ ὑπ' ἐνίων τίτυροι ὀνομαζόμενοι. Hesych. v. τίτυρος, σάτυρος. Strabo (10 p. 468 B = 718 A. 470 C = 721 B.) scheint die Satyrn von den Tityrn zu unterscheiden; vgl. Casaubon de satyr. Gr. poesi p. 68. Creuzer Symbol. 3, 196. Voss Mythol. Br. 2, 230. Als stete Begleiter des Dionysos ergötzten ihn die Satyrn durch Tänze und Tragödien, sagt Diodor Sic. 4, 5.

2) Bei Strabo 10 p. 471 extr. = 723 A. fragm. XCIV Goettl.

3) Sie heissen φιλοκέρτομοι und φιλοπαίγμονες (Anthol. Plan. IV, 247. 244), *dicaces* und *risores* (Horat. Ep. ad. Pison. 225). Mehr hierüber bei Casaubon de sat. Gr. poesi p. 42. 67.

4) Euripides (Cycl. 620) nennt

Lauf. Solche Figuren entstanden wie von selbst aus der Ausgelassenheit der Dionysien. Anfangs mögen wohl alle diejenigen, welche Lust und Neigung zu solchen Mummereien fühlten, aus den einzelnen Gemeinden freiwillig zusammengetreten sein, um ihre Mitbürger festlich zu unterhalten, indem sie schon durch ihre angenommenen Gestalten an die Umgebungen der Gottheit erinnerten, der das Fest galt.

8. Der erste alte Dichter, welcher in Versen sprechende Satyrn eingeführt haben soll, ist A r i o n, jener berühmte kitharodische Dithyrambiker und Anordner kyklischer Chöre, welcher das System der Musik durch den t r a g i s c h e n Tropos erweiterte [1]. Seine Thätigkeit fand besonders in Korinthos einen einflussreichen Wirkungskreis, den er durch Reisen in Sikelien und Unteritalien, namentlich in Tarent, noch bedeutend erweiterte. Ein Aeolischer Lesbier von Geburt, fand er besonders unter den Doriern eine gute Aufnahme, und ordnete überall, wie es scheint, die Chöre nach seiner Erfindung, indem er sie nach dem tragischen Tropos im Kreise tanzen und singen lehrte; denn sein Hauptverdienst war die Aufstellung des k y k l i s c h e n Chors (daher sein mythischer Vater K y k l e u s genannt wird), der vor ihm, wenigstens im alten Hellas unbekannt gewesen zu sein scheint. Die Dorier hatten freilich von jeher ihre Chöre gehabt, welche der repräsentirende Ausschuss des ganzen feiernden Volks für festliche Zwecke bildete und die in Sparta nach den drei Lebensperioden dreifach getheilt waren [2]. Ja, die ganze Eigenthümlichkeit der Dorischen Poesie bestand in der chorischen Form, und war ausschliesslich für Chöre bestimmt [3]. Aber k y k l i s c h wurde der Chor erst durch A r i o n, der tanzkundige Satyrn sowohl, als auch Mitglieder

---

sie daher θῆρες, Aeolisch φῆρες, wie bei Homer (Il. α', 268. β', 745) auch die Kentauren hiessen. C a s a u b o n p. 42.

1) Oben B. 2 Th. 2 p. 113. 164 ff. 291 f. 372. 374. 376 f. Vgl. Tzetz. im Rhein. Mus. 1836 p. 22, und in C r a m e r's Anecd. Gr. 3 p. 332.

2) Oben B. 2 Th. 2. p. 33-38, wo zugleich von den Chören des A l k m a n die Rede ist. Pollux (4, 107) führt die Aufstellung des dreifachen Chores in Sparta auf Tyrtäos zurück. Ueber die Chöre des Stesichoros s. ob. 2, 2 p. 51 ff. 68. 75 f., des Ibykos p. 90. 98, des Simonides p. 156 f. 165 ff., des Pindaros p. 258 ff. u. s. w.

3) Oben B. 2, 2 p. X ff.

der Gemeinde, unter welcher er auftrat, zur Darstellung seiner Dithyramben einübte.

9. Wenn nun der kyklische Chor die neue Form des Dithyrambos, welchen man bereits seit Archilochos in trochäischen Tetrametern gesungen hatte, bestimmte, und die ältern Ionischen Formen dieser weitverbreiteten Dichtart zurückdrängte oder auch wohl in Vergessenheit brachte, so sieht man leicht ein, wie selbst Aristoteles (ohne Pindaros und Hellanikos, die beide Korinthos als ältesten Sitz dieser Dichtart bezeichnen, zu erwähnen) den Arion für den Erfinder der ganzen Gattung ausgeben konnte[1], ohne sich eines Anachronismus von beinahe hundert Jahren schuldig zu machen; denn Archilochos dichtete zwischen 714-676 vor Chr.; und Arion's Blüthe fällt in die Zeit des Periandros von Korinthos, welcher von 625-585 regierte[2]. Dass der tragische Tropos mit dieser neuen Form in enger Verbindung stand, dürfen wir voraussetzen; dass ferner dieser tragische Tropos zugleich auch den Tanzschritt des Satyrchors regelte und von diesem seinen Namen erhielt, ist wohl als gewiss anzunehmen; und dass endlich dieser kyklische Tanz nichts anders als die tragische Emmeleia alten Stils war, lässt sich dadurch beweisen, dass Aeschylos diese satyrisch nannte[3], und dass der Athener Hippokleides am Hofe des Kleisthenes zu Sikyon durch die mimische Darstellung der Emmeleia, welche ein Flötist blies, Anstoss gab[4]. Dieses deutet wiederum auf den Tanz der Satyrn, welcher vor der Erfindung des Satyrspiels, als einer besonderen Gattung des Drama, mit dem tragischen Tanze einen und denselben Ursprung und auch denselben Namen hatte, und erst nach der selbständigen Erscheinung der Tragödie in veredelter Form (wie die Tragödie selbst allmählig von dem Satyrhaften gereinigt und so veredelt ward) nur in dieser für immer ihren Platz behielt, während man im Satyrdrama die Sikinnis tanzen liess[5].

---

1) Proklos bei Photios in Gaisford's Hephäst. p. 382, 10.

2) Corsini Fast. Att. T. 3 p. 48 u. 61. C. E. Wagner de Periandro Corinthiorum tyranno (Darmstadt 1828) p. 11.

3) Aesch. fr. Arg. 4, bei Hesych. v. ἐμμέλεια p. 1194.

4) Herod. 6, 129.

5) Phot. Lex. v. σίκιννις p. 378: σατυρικὴ ὄρχησις, ἐμμέλεια δὲ τραγική· ὡς Ἀριστόξενος α΄ περὶ τρα-

10. Wenn also die Emmeleia bereits unter Kleisthenes, welcher an dem Kirrhäischen Kriege um 595 Theil nahm und in der zweiten Pythiade 582 siegte[1], in Sikyon bekannt war und von Athenern getanzt wurde, so muss die neue Erfindung des Arion (denn diesen halten wir für den Erfinder des tragischen Tanzes sowohl, als des tragischen Tropos, weil beides unzertrennlich ist) schnell Beifall gefunden und überall angenommen sein, wo Dionysos-Feste gefeiert wurden, und wo der Dichter auf seinen beständigen Reisen persönlich mitwirken und so die Verbreitung beschleunigen konnte[2]. Ferner treffen wir unter demselben Kleisthenes schon tragische Chöre zu Sikyon an, welche die Leiden des Argivischen Heroen Adrastos durch Gesänge verherrlichten, aber durch den eifersüchtigen Tyrannen abgestellt und dem Dienste des Dionysos (dem sie gewiss früher schon angehört hatten) zurückgegeben wurden[3]. Nehmen wir nun auch an, dass Herodotos, dem wir diese Nachricht verdanken, die in seinem Zeitalter geläufige Benennung "tragische Chöre," auf eine frühere Periode übergetragen hat, wo tragisch in diesem Sinne noch nicht bekannt war, so müssen wir doch zugeben, dass die Idee des Tragischen in den Chören vorhanden war, welche das Andenken an die Leiden eines berühmten Helden der Vorzeit durch ihre Darstellung zu ehren glaubten. Diese Chöre müssen wir aber nach allem, was wir sonst von Sikyon wissen, für dithyrambische oder kyklische halten; denn was für eine andre Form konnten sie damals haben; und wie konnte sie Kleisthenes anders dem Dionysos zurückgeben?

γικῆς ὀρχήσεως (Vgl. Welcker p. 358 f. und oben B. 1 p. 63 f.). Hesych. v. *ἐμμέλεια* T. 1 p. 1194 und *σίκιννις* T. 2 p. 1158. Pollux 4. 99 u. 53. Athen. 1 p. 21 E. 14 p. 631 C. Eustath. zu Il. σ' p. 1227, 28. Casaubon de satyr. Gr. poesi p. 110. Plato meint und billigt die feierliche Emmeleia seiner Zeit de Legg. 7 p. 816 B. Ein Theil dieses Tanzes hiess *ξιφισμός*, Suid. u. Hesych. v. Athen. 14 p. 629, besonders Phot. Lex. p. 226.

1) Schol. zu Pind. Pyth. Proleg Pausan. 10, 7, 3. Clinton F. H. Vol. 1 p. 224. 230. 369. Vol. 2. p. 169. 297.

2) Schöll de origine Graeci dramatis p. 22. Wagner de Periandro p. 26 f. Jacob Sophocl. Quaest. p. 23.

3) Herod. 5, 67. Creuzer Comm. Herod. p. 221. Oben B. 2, 2 p. 163. 377. Hass gegen Argos bewog den Kleisthenes auch durch Aufhebung der epischen Wettkämpfe die Homerischen Rhapsoden von Sikyon zu entfernen; oben B. 1 p. 331.

11. Hieraus geht nun ferner hervor, dass man damals schon angefangen hatte, auch andere Mythen ausser der Geburt und den Leiden des Dionysos zum Gegenstande des Dythyrambos zu machen, und dass das bekannte Sprichwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* sich auf Dithyrambiker jener Zeit, und durchaus nicht auf die ersten Tragiker bezieht 1), denen der Weg in dieser Rücksicht schon gebahnt war, und denen die Wahl des Stoffes durch Vorurtheile des Volks nicht mehr beschränkt wurde. Gewiss hatte schon Arion die Gränzen dieser Dichtart erweitert, und den einzelnen Dithyramben, weil sie nicht mehr die Geburt und die Leiden des Dionysos-Dithyrambos 2) besangen, besondere den Inhalt bezeich-

1) Die Proverbia e cod. Bodlejano in d. Paroemiogr. Gr. ed. Gaisford (1836) No. 736 p. 89 liefern die bekannte Erklärung dieses Sprichworts: *ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαρούντων*, ohne den Ursprung anzugeben, ähnlich wie die Appendix Vatic. IV, 18 p. 519 Schott. Auf Nichtberührung Bakchischer Mythen in dem Dithyrambos beziehen es ganz richtig die Proverbia e cod. Coislin. No. 383 p. 155 ed. Gaisf., mit Berufung auf den Sikyonier Epigenes, dem man die obigen Worte zurief, vermuthlich als er zuerst die Leiden des Adrastos statt der des Dionysos im Dithyrambos besang. Tragiker heisst Epigenes hier nicht; und wenn er von andern so genannt wird, wie von Suidas, so geschieht diess in demselben Sinne, in welchem man auch Arion zu den Tragikern zählte (Tzetz. proleg. ad Lycophr. p. 256 ed. Müll.) Unbestimmt lässt die Dichter, welche zuerst den Dionysos vernachlässigten, Diogenian. VII, 18 p. 212; wenigstens erwähnt er kein Beispiel, und lässt daher zunächst auf die Dithyrambiker schliessen. Auf diese, welche statt den Dionysos zu besingen, den Ajas und die Kentauren verherrlichten, bezieht es aber ausdrücklich Zenob. V, 40 p. 355 f. Gaisf., und fügt noch hinzu, man hätte, um diesem Tadel zu entgehen und um die Verehrer des Dionysos zu befriedigen, vorher Satyrn eingeführt. Photius und Suidas aber v. *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* (auch bei Schott p. 505, vgl. Apostol. XV, 15 p. 181 f.) lassen es bei der Aufführung der ersten ausserdionysischen Tragödie des Epigenes entstehen, indem sie sich auf Chamaeleon *περὶ Θέσπιδος* berufen, welcher Aehnliches erzählt haben soll. Plutarch (Sympos. I, 1, 5 p. 615 A) behauptet sogar, es sei zur Zeit des Phrynichos und Aeschylos, *τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων*, entstanden. Angewandt findet man dasselbe von Lukian. Bacch. §. 5. Anders erklärt es Strabo 8 p. 381 B = 384 B, und Theätetos bei Suidas, Photios und Apostolios (a. a. O.), welche dieselben Quellen benutzt haben.

2) Was auch immer die Ableitung des Namens *Διθύραμβος*, womit Dionysos sowohl als auch das Lied auf ihn bezeichnet wird (Etym. M. p. 274, 45. Etym. Gud. p. 146, 25 und 42. Timae. Lex. Plat. v.; vgl. oben B. 2, 2 p. 291), sein mag, so stimmen doch alle darin überein, dass die Sagen von der mystischen Geburt des Dionysos die nächste Veranlassung dazu gewesen sein soll (Proklos in Gaisford's Hephäst. p. 382. Etym. M. a. a. O.). Dass die Sylbe *Δι* von *Δίς = Ζεύς* in diesem Namen sowohl als in *Διονύσος* (oben B. 1 p. 95) abzuleiten sei, ist keinem Zweifel unterworfen.

nende Titel beigelegt[1], eine Sitte, worin ihm Lasos[2], der unter Hipparchos zu Athen lebte, Melanippides[3], Simonides[4], Praxilla[5], und gewiss auch Pindaros[6] nebst andern ältern Dithyrambikern gefolgt und desshalb den Tragikern beigezählt worden sind. Will man nun solche dithyrambische Chorgesänge lyrische Tragödien — ein Ausdruck, welcher bei den Alten nicht vorkommt — nennen, so mag man es; nur muss man sich hüten, sie für eine besondere, von den Dithyramben verschiedene Gattung zu erklären[7], die neben dem Drama fortgebildet und selbst noch in das spätere Zeitalter übergegangen sei.

12. Merkwürdig ist es nun in diesem Zusammenhange, dass das erste Heraustreten der Dithyrambiker und ältesten Tragiker aus dem Dionysischen Mythenkreise, und der darauf gegründete Unwille des Volks, Anlass zur Einführung der Satyrn gegeben haben soll, um durch diese Erinnerung an Dionysos das Publicum zu befriedigen[8]. Dieses passt wie-

---

1) Das *ὀνομάσαι* bei Herodot 1, 25 geht hierauf. S. oben 2, 2 p. 166.

2) Ein Dithyrambos dieses Dichters führte den Titel Kentaureu (oben B. 2, 2 p. 112), und soll das Sprichwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* hervorgelockt haben. Denn Zenob. V, 40 p. 356 A Gaisf. sagt: *ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν.* Noch späterhin schrieb Theodoridas einen Dithyrambos unter demselben Titel (oben B. 2, 2 p. 555). Ein Ajas ist übrigens nicht mehr bekannt.

3) Z. B. die Danaiden, die Persephone und der Marsyas. S. oben 2, 2 p. 84 Note 2. p. 295 f.

4) Dieser schrieb einen Memnon, oben 2, 2 p. 156 f. 166. Hiermit ist vermuthlich die Tragödie gemeint, welche Simonides gedichtet haben soll; oben 2, 2 p. 164. Auch Aeschylos schrieb einen Memnon.

5) Sie schrieb einen Achilleus; oben 2, 2 p. 120. 502.

6) Oben 2, 2 p. 225. Zu erwähnen sind hier auch noch die Dithyramben Argo und Asklepios von Telestes, der Kyklop von Philoxenos, und der Meleagros von Kleomenes; oben 2, 2 p. 297. 315. 319 ff. 85. Vgl. die Titel andrer Chorpoesieen 2, 2 p. 84 f.

7) Böckh hat zuerst (in d. Staatshaush. von Athen 2, 361 ff. und dann im Corp. Inscr. Vol. 1 p. 766 und Vol. 2 p. 509) die lyrische Tragödie als besondere Gattung der Poesie aus Orchomenischen und Thespischen Inschriften zu erweisen gesucht. Ihm sind besonders Thiersch (Einleit. zu Pind. p. 151 ff.), Jacob (Sophocl. Quaest. 1 p. 21), und Welcker (Nachtrag p. 245 ff.) gefolgt. Der letztere scheint jedoch die lyrische Tragödie den Dithyramben im weitern Sinne beizuzählen (Schulzeitung, 1830 p. 422). Nicht anerkannt ist diese neue Gattung von Lobeck (Aglaoph. p. 974 ff.) und von Hermann in einer besondern Dissertation de tragoedia comoediaque lyrica, 1836.

8) Zenob. Prov. V, 40 p. 356 Gaisf. *διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς* (sc.

derum ganz genau auf Arion, dem man die erste Aufstellung von Satyrn, die in Versen sprachen, zuschreibt. Hiermit ist aber nicht gesagt, dass Arion den Männerchor aufhob und statt dessen einen Satyrchor aufstellte. Nein, er führte ausser dem kyklischen Männerchore auch Satyrn ein[1], und liess dieselben besondere metrische Reden halten, vermuthlich lächerlichen Inhalts, welche dann nachher Lasos zu Streitreden ausbildete[2], nachdem Thespis bereits den ersten Schauspieler aufgestellt, und das Drama als besondere Gattung geltend gemacht hatte. Lasos war aber auch der erste, welcher den Dithyrambos in die Agonen zu Athen einführte, welche nicht vor der Errichtung der Männerchöre unter dem Archon Isagoras Ol. 68 oder 508 vor Chr. begonnen haben können[3]. Gegen Lasos trat hier noch Simonides auf, der

---

τοῖς ποιηταῖς τῶν διθυράμβων) προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ. Vgl. unten.

1) Suidas v. Ἀρίων u. Eudokia p. 68: λέγεται — πρῶτος χόρον στῆσαι — καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. Darnach ist statt προεισάγειν in der eben angeführten Stelle des Zenobios προσεισάγειν zu lesen; denn vor der Aufstellung des Chores traten die Satyrn nicht besonders auf, sondern sie wurden dem Chore zugegeben. Photios Lex. (p. 260), Suidas (v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον) u. Apostolios (XV, 13) berichten aus Chamäleon ἐν τῷ περὶ Θέσπιδος, dass die Dichter vor der Erfindung der Tragödie mit Liedern auf Dionysos, die man Σατυρικά genannt habe, (d. h. mit Dithyramben im Stile des Arion) in die Schranken getreten wären, dass aber die ersten Tragiker dieses nicht mehr gethan, sondern κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μήκετι τοῦ θεοῦ μνημονεύοντες. Daraus erhellt aber, dass schon Epigenes nicht mehr auf Dionysos dichtete, und dass folglich in den genannten drei Zeugnissen zu Anfange statt Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίαν εἰς αὐτὸν (oder τὸν Διόνυσον) ποιήσαντος zu lesen ist οὐκ εἰς αὐτόν, oder οὐκ εἰς τὸν Διόνυσον. Vgl. Thiersch Einl. zu Pind. p. 152, welcher jedoch τραγῳδίας statt τραγῳδίαν ohne Auctorität hat drucken lasseu.

2) Oben 2, 2 p. 113 nach Suidas v. Λάσος· διθύραμβον εἰς ἀγῶνα εἰσήγαγε, καὶ τοὺς ἐριστικοὺς εἰσηγήσατο λόγους. Vgl. Aelian. Nat. an. 7, 47. Müller zu Tzetz. in Lycophr. p. 253.

3) Mar. Par. Ep. 47. Der Name des ersten Siegers ist nicht mehr zu lesen Ὑπο . . . κος. Er war aber wie Lasos kein Athenienser von Geburt, sondern stammte aus Chalkis auf Euböa, wo die musischen Agonen schon früh eingerichtet worden sind. Oben B. 2, 2 p. 97 f. 359. Der ἀνδρῶν χορὸς, oder ἀνδρικὸς χορὸς führte die Dithyramben auf, und war verschieden von dem κωμικὸς, τραγικὸς und παιδικὸς χορός. S. Pollux 4, 107. Mit dem ἀνδρῶν χορῷ siegte Simonides noch im achzigsten Lebensjahre (Schol. in Hermog. bei Walz Rhet. Gr. T. 5. p. 516 Vgl. Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 353), wahrscheinlich zum sechs und funfzigsten und letztenmale, und zwar in demselben Jahre, in welchem Phrynichos im tragischen Wettkampfe den Preis gewann, nämlich Ol. 76, 1 oder 476 vor Chr. Vgl. oben B. 2, 2 p. 156, wo statt vierzig zu lesen ist funfzig, wie

im Dithyrambos sehr ausgezeichnet war. Wann aber die Athener den tragischen Wettkampf gestiftet haben, ist ungewiss. Von Thespis wird freilich berichtet, dass er Ol. 61 oder 536 vor Chr. zuerst eine Tragödie aufgeführt habe [1], deren Preis ein Bock gewesen sei [2]. Aber diese tragischen Kampfspiele, worin auch Chörilos Ol. 64, 2 oder 523 auftrat [3], und Phrynichos Ol. 67, 2 oder 511 siegte [4], hatten schon seit Ol. 47, 4 oder 589, also schon über ein halbes Jahrhundert vor Thespis, bestanden [5]. Folglich müssen wir in der Periode von Arion bis auf Thespis die metrischen Reden der Satyrn, welche als Zugabe zum Dithyrambos in die Agonen übergingen, als die Vorübungen der Tragödie betrachten, wodurch das Spiel anfangs einen satyrischen Charakter erhielt, wie Aristoteles andeutet, seit Thespis aber allmählig von dem Satyrhaften gereinigt wurde, bis Pratinas die besondere Gattung des Satyrdrama schuf. So lange also Satyrn neben dem kyklischen Männerchore als Sprecher auftraten, scheint der Bock fortwährend der geeignete Siegspreis für die Satyrn gewesen, bald nach Thespis aber abgeschafft worden zu sein. Die Zeit der Abschaffung lässt sich eben so wenig bestimmen, als die der Einsetzung der tragischen Preise, um welche nachher Chörilos, Aeschylos und Pratinas mit Tetralogien stritten, wie wir denn überhaupt sehr wenig von der Attischen Festordnung wissen. Der alte tragische Preis, um welchen Thespis noch kämpfte, trifft aber seiner ersten Einsetzung nach genau mit der Zeit zusammen, wo Arion die Satyrn einführte.

13. Der älteste Attische Ort, wo festliche Chöre des

---

sich von selbst versteht, und wie auch aus dem Epigr. der Anthol. Pal. Append. 79 hervorgeht. Denn bekanntlich bestand der kyklische Chor aus 30 Männern.

1) Suidas v. Θέσπις p. 1887 C. Bentley Opusc. p. 501 ff. Clinton F. H. 2 p. 11. Boettiger Opusc. p. 293 ed. Sillig.

2) Mar. Par. Ep. 44. Hier ist zwar die Zahl verwittert, aber die Stellung des Thespis zwischen Krösos' Gefangenschaft und Darrios' Thronbesteigung bestätigt die Angabe des Suidas.

3) Suidas v. Χοίριλος. Clinton 2 p. 15.

4) Suidas v. Φρύνιχος. Clinton 2 p. 17.

5) Euseb. An. 1427 p. 337 in Vol. 8 der Scriptt. Vet. nova coll. ed. Mai: *His temporibus certantibus in agone (de voce), tragos, i. e. hircus, in praemio dabatur, unde tragoedos nuncupatos, qui Graece hircus τράγος dicitur.* Syncell. p. 239 A: ἀγωνιζομένοις παρ' Ἕλλησι τράγος ἐδίδοτο, ἀφ' οὗ τραγικοὶ ἐκλήθησαν. Clinton 1 p. 227.

Dionysos auftraten, ist das Lenäon[1] südlich von der Akropolis, vermuthlich ein Theil der Limnen mit einer Mauer umgeben, worin sich der älteste Tempel des Gottes und das ihm heilige Theater befand[2]. Dionysos führte hiervon den Namen Lenäos[3], und das ihm dort gefeierte Fest war das Kelterfest nach beendigtem Keltern, wie schon der Name lehrt. Dieses fiel in den Winter, und nach ihm hiess einst der Monat, in welchem es gefeiert wurde, Lenäon, späterhin Gamelion. Bei den Ioniern in Kleinasien behielt aber dieser Monat, welchen Hesiodos als den kältesten im Jahre schildert[4], seinen alten Namen; — ein offenbarer Beweis, dass er und das sich daran knüpfende Fest schon vor der Auswanderung der Ionier nach Asien bekannt war. Vor der Erbauung des steinernen Theaters zu Athen, welches bald nach Ol. 70, 1 (oder 500 vor Chr.) angefangen[5] und erst unter der Finanzverwaltung des Redners

---

1) Max. Tyr. diss. 14 p. 142: πρώτους μὲν ἐπὶ ληνῷ στησάμενοι Διονύσου χορούς.

2) Paus. 1, 20, 2. Thukyd. 2, 15. Demosth. contra Neaer. p. 1371, 4. Isaeus deCiron. hered. p. 219 ibiq. Schoemann. Harpokr. v. ἐν Λίμναις Διόνυσον. Hesych. v. Λιμναγενές. Vgl. Etym. M. v. Ἐπιληναίῳ p. 361, 39 f. Phot. Lex. v. Λήναιον p. 162. Hesych. v. ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών. Schol. Aristoph. Ach. 201. 303. Suid. v. ἐπὶ Ληναίῳ. Vgl. Böckh vom Unterschiede der Attischen Lenäen, Anthesterien und ländlichen Dionysien in d. Abhandll. der Akademie der Wissensch. zu Berlin, 1816-1817. p. 69 ff., wo zugleich die Ansichten früherer Gelehrten angeführt und beurtheilt werden. Creuzer, Symbolik 3, 319 ff.

3) Ausser den schon bekannten Stellen (bei Schneider, Attisches Theaterwesen p. 44 N. 40) ist noch der Ἔρανος λέξεων (Ms. in der Göttinger Bibl. p. 234) zu merken, wo zugleich Λήνιος, ὕμνος vorkommt.

4) Hesiod. Ἔργ. 504 ibiq. Schol. Man hat sich gewundert, wie ein Böotischer Dichter diesen Monat, welcher in seiner Heimath Bukatios hiess, mit einem Ionischen Namen habe belegen können (Vgl. die Stellen bei Böckh p. 51 ff.). Hieraus hat man auf Attische Interpolation geschlossen, die aber doch ziemlich alt sein muss, wenn wir auch die Stelle im Etym. Gud. p. 368, 54 nicht gelten lassen wollen, worin es heisst: Ληναίων, ὄνομα μηνὸς κατὰ Βοιωτούς, κατὰ δὲ Ἴωνας ληλαίων, ὅ ἐστιν Ἰαννουάριος. Der Gamelion oder Lenäon, worin die Dionysien gefeiert wurden (Prokl. zu Hesiod. Ἔργ. 504), umfasste aber auch einen Theil des Decembers; und im Durchschnitt mochte dieses Winterfest in unsre Weihnachtstage fallen, die zu einem Hellenischen Kelterfeste keineswegs zu spät sind. Böckh p. 109 f. Kanngiesser über die alte komische Bühne p. 227. Dass die Lenäen nach dem Herbste (Schol. ad Aristoph. Ach. 377) in den Winter fielen, wird auch sonst gesagt; Schol. Nub. 267 und zu Acharn. 503. Bekker, Anecd. Gr. p. 235, 6. Schol. Aesch. in T. 3 p. 729 Reiske. Schol. p. 167 (409 Bekker).

5) Suidas v. Πρατίνας u. v. Αἰσχύλος p. 1122 C. Gaisf. Damals

Lykurgos zwischen Ol. 109 und 112 (oder 344-332) vollkommen fertig und ausgebaut wurde [1]), hat man die Schauspiele wohl vorzugsweise in dem Lenäon gegeben, wiewohl man auch auf dem Markte temporäre Gerüste aus Holz zur Feier der städtischen Dionysien aufzuschlagen pflegte; denn dort blieb noch lange die Pappel in geneigtem Andenken, welche einst die Gränze der äussersten Sitzreihen gebildet hatte [2]). Nach der ersten Einrichtung des steinernen Theaters, worin Aeschylos schon spielte, sind aber sämmtliche scenischen Vorstellungen in einem und demselben Gebäude des Dionysos gegeben worden.

14. Im Lenäon müssen wir ferner den Sammelplatz der Dithyrambiker suchen, welche vor Thespis im Wettkampfe gegen einander auftraten; denn die Dithyramben dieses Winterfestes sind es, aus denen die Idee der Tragödie hervorging, während die Frühlings-Dithyramben, welche sich an die städtischen Dionysien und an die Anthesterien anschlossen, ein ganz andres Thema besangen, und durch die Erfindung des Drama nicht aufgehoben wurden, sondern neben den Schauspielen alle Jahr kyklische Chöre von einer der Attischen Phylen ausgerüstet erhielten. Der Lenäen-Dithyrambos aber hörte auf, sobald die Tragödie daraus entstanden war, und der Chor, welcher früher dem Dithyrambiker im Lenäon zu Diensten stand, ward in einen tragischen umgeschaffen, d. h. aus dem kyklischen oder kreisförmigen bildete sich ein viereckiger [3]). Die Frühlings-Dithyramben

---

fiel nämlich das von Brettern aufgeschlagene Schaugerüst, worauf die Zuschauer sassen, zusammen; und dieses war die nächste Veranlassung zu der Erbauung eines Theaters aus soliderem Material.

1) Paus. 1, 29, 16. Plut. Vitae X oratt. ζ' p. 842 C. und pseph. 3 p. 852 C. Apsines de arte rhet. p. 708 Ald. Dieser Bau heisst τὸ ἐν Διονύσου θέατρον, oder τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακόν. Es lag ebenfalls auf der Sudseite der Burg, wo die ἴκρια des Lenäons gestanden hatten.

2) Hesych. v. ἀπ' αἰγείρων. Andokid. de myster. p. 65 Reiske. Eustath. zu Od. ε' p. 1472. Suidas v. ἀπ' αἰγείρου θέα und v. αἰγείρου θέα. Hesych. v. παρ' αἰγείρου und v. αἰγείρου θέα u. v. θέα παρ' αἰγείρῳ. Phot. Lex. p. 81. Etym. M. p. 444, 16. Bekker Anecd. Gr. p. 354. 419. Boettiger Opusc. p. 352 ed. Sillig.

3) Tzetz. Proleg. zu Lycophr. p. 256 Müll. sagt von den Dionysischen oder tragischen Chören ὅτι τετραγώνως ἵσταντο (Vgl. dessen Verse 98 und 125 im Rhein. Mus. 1836 p. 396. 397, auch in Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 337, 16 u. p. 338, 15. Bekker's Anecd. Gr. p. 746. Etym. M. v. τραγῳδία p.

blieben ihrer ursprünglichen Bestimmung getreu, indem sie, wie man selbst aus ihrer Benennung abnehmen kann, von der Geburt des Dionysos sangen[1] und hiermit andre Mythen zu verbinden suchten. Plato, welcher in seiner Jugend selbst Dithyramben gedichtet hatte, kennt nur diese Gattung[2], natürlich, weil die andre von den Leiden des Gottes[3] seit Thespis in Athen nicht mehr vorhanden war. Aus der Heiterkeit eines Geburtshymnus, welcher den ländlichen Scherzen und dem Frohsinne der Trinkgelage[4] seinen Ursprung verdankte, und nur bei der Weinlese und beim Erwachen des Frühlinges im aufgeregten Enthusiasmus fortwährend gesungen wurde, konnte nimmermehr die erste Idee des Tragischen hervorgehen. Aber die Leiden des Dionysos, wie sie den Gegenstand der Sikyonischen Chöre bildeten, und wie sie während der drei Wintermonate zu Delphoi in Dithyramben unter Trauer und Wehklagen, und unter Gebeten zur Abwendung des Unheils[5] und für die glückliche Rückkehr des verschwundenen Gottes besungen wurden[6], sind es, aus denen sich die Idee des Tragischen entwickelte. Es ist der durch die Titanischen Mächte gewaltsam zerrissene Naturgott, welcher einer höhern Weltordnung unterthan in das Reich der Nacht versinken muss, bis die Frühlingssonne ihn wieder aus der

---

764, 3) und leitet sogar den Namen *τραγῳδία* davon ab. Uebrigens war es auch Sitte der Lakonisten, in viereckigen Chören zu singen (Timaeos bei Athen. 3, 181 C); — was wahrscheinlich von der gymnopädischen Tanzordnung zu verstehen ist, da diese mit der tragischen Emmeleia verglichen wird, und ernst und feierlich war, wie diese; Athen. 14 p. 630 C.

1) S. Pindar. Fragm. 45 p. 573 Böckh. Vgl. oben B. 2, 2 p. 235 f.

2) Plat. de Legg. 3 p. 700 B: *Διονύσου γένεσις — διθύραμβος λεγόμενος.*

3) Proklos in Gaisford's Hephäst. p. 383: *διθύραμβος — εἰς πάθη κατασκευαζόμενος, τὰ μάλιστα οἰκεῖα του θεου.*

4) Creuzer, Symbolik 3, 150 f. Proklos a. a. O. *ἔοικε δὲ ὁ διθύραμβος ἀπὸ τῆς κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς, καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης εὑρεθῆναι.* Dann etwas weiter unten: *ἐκεῖ μέθη καὶ παιδιά,* gerade wie schon Archilochos sang, oben B. 2, 2 p. 109 f. Vgl. Philochoros bei Athen. 14 p. 628 A. Dasselbe behauptet Athen. 2 p. 40 A auch vom Ursprunge der Tragödie in sofern diese aus dem Dithyrambos hervorging: *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη.* Dieses Letztere mit Bezug auf Thespis, der ein Ikarier war.

5) Prokl. a. a. O. *διθύραμβός — ἐστι κοινότερος, εἰς κακων παραίθεσιν γεγραμμένος.* Dieses bezieht sich besonders auf den Epilog der Dithyramben; Aristid. or. T. 1 p. 228 Jebb.

6) Oben 2, 2 p. 231. 233. 334

Unterwelt hervorruft. Es ist Zagreus, der nach den symbolischen Lehren der Eleusinischen und Orphischen Mystik, welche auch in Pytho Eingang fanden, durch die Nachstellungen der eignen Mutter (die Erde oder Demeter), grausam vernichtet wurde; denn Alles, was die Erde erzeugt oder auf ihr erzeugt wird, das vernichtet sie auch wieder, und das muss in ihren Schoos zurücksinken 1). Im Winter liegt die Natur kalt und erstarrt da; der Gott alles blühenden Lebens ist daraus verschwunden und weilt in der Unterwelt, der alles angehört, was auf der Erde lebt und blüht. So wollen es die ewigen Naturgesetze, welche in der Symbolik der Dionysischen Mythen den Hellenen zuerst zum Bewusstsein gebracht wurden, und durch die tragischen Dichter, auf das Heldenleben der Vorzeit und menschliche Angelegenheiten überhaupt angewandt, dem Gebiete eines allwaltenden Schicksals anheim fielen, dem sich alles Irdische beugen muss.

15. Ganz anders war die Farbe der Attischen Frühlings-Dithyramben, wo die kyklischen Chöre mit Veilchen bekränzt erschienen „auf des Markts hehrem allprangenden Bezirk" und „den epheubekränzten Gott, den brausenden, den umjauchzten" anriefen, um seine Wiedergeburt durch Zeus und Semele zugleich mit der Rückkehr des Lenzes zu verherrlichen 2). Von Bildern der verjüngten Natur, von dem „neu leuchtenden Glanze der aufgehenden Frühlingssonne, welche schnell den weiten Leuchtraum mit einem Strahlenmeere anfüllt" 3), und andern heitern Gedanken, welche die nächsten Umgebungen und die Veranlassung der festlichen Feier dem Dichter eingaben, war diese Poesie belebt, die sich fern hielt von jeder Klage und Trauer, und gleichsam den Gegensatz bildete von dem Dithyrambos der Lenäen, aus dem die Tragödie hervorging.

---

1) Creuzer Symbolik 3, 333 ff. Vgl. oben B. 1 p. 155-165. In diesem Zusammenhange wird auch klar, warum dem Orpheus, welcher des Zagreus Tod besungen haben soll, ἡ ἐν τραγῳδίαις δύναμις beigelegt wird von Nicephoros Gregor. 10 p. 289 ed. Boivin.

2) S. die Bruchstücke eines Pindarischen Dithyrambos bei Dionys. Halic. de comp. verb. 22 p. 304 Schäfer.

3) Plut. de primo frig. 17 p. 952 E F. Worte aus einem Dithyrambos eines unbekannten Dichters.

16. Die Idee des Tragischen entwickelte sich also aus demselben Kultus, welcher auch die Komik erzeugte, indem die Religion des Dionysos, gleich dem menschlichen Dasein [1]), ein ernstes und ein heiteres Element in sich vereinigte, und ihren Anhängern nach dem wildesten Taumel der Freude und der ausgelassensten Spottlust auch die ernste Seite des Lebens in symbolischen Darstellungen vorführte, welche an andern Orten eine andre Form gehabt haben mögen, aber nirgends ergreifender und mit grösserem Bewusstsein der ethischen Wirkung ersonnen waren, als in dem Lenäon. Es ist nicht Thespis, oder Epigenes, oder sonst ein älterer Dichter, von dem man sagen kann, er habe die Tragödie erfunden. Der Idee nach war diese schon lange im Kultus vorhanden; zwar noch nicht organisch entfaltet und noch ohne dramatisches Leben, wo Schauspieler, dem Chore gegenüber, die Rollen der Helden in eigner Person darstellten, sondern in dem Dithyrambos des Chores ruhete sie noch, wo der Chorführer, das Amt eines Schauspielers versah, und unterstützt von seinen Choreuten eine Art von Handlung entwickelte, die sich anfangs noch an die Mythen des Dionysos hielt, bald aber auch auf andre Sagen überging, welche ähnlichen Gehalt hatten. Hier mochte nun wohl das ernste Element von dem Satyrhaften, an welches man sich bei der Feier der Dionysien zu sehr gewöhnt hatte, noch nicht streng geschieden sein, wie Aristoteles bemerkt, aber die Idee war doch einmal da, welche begabtere Dichter heranbilden konnten.

17. Hieraus erhellt nun, wie die Hellenen von einer Tragödie oder einem Satyrspiele ohne Schauspieler reden, und das Geschäft des dramatischen Vortrags dem Chore allein übertragen konnten [2]). Solche chorisch-dithyrambische Lie-

---

1) Plato Phileb. p. 50 B: *ἐν θρήνοις τε καὶ ἐν τραγῳδίαις, μὴ τοῖς δράμασι μόνον, ἀλλὰ καὶ τῇ τοῦ βίου ξυμπάσῃ τραγῳδίᾳ καὶ κωμῳδίᾳ, λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι.* Von der Tragödie sucht dieses der Komiker Timokles auf eine höchst interessante Weise zu zeigen, Athen. 6 p. 223 B C.

2) Athen. 14 p. 630 C: *συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.* Diogen. Laert. 3, 56: *ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.* Themist. or. 15 p. 316 D, oder or. 26 p. 382

der sind aber überall gemeint, wo von Tragödien vor Thespis die Rede ist. In diesem Sinne konnte man behaupten, die Tragödie sei uralt 1), wenigstens so alt als der Dithyrambos in seiner ursprünglichen Gestalt vor Arion, und der Chorführer habe als Vorsänger mit seinen Choreuten die Dionysischen Mythen mimisch tanzend dargestellt, und theilweise auch den Zuhörern allein erzählt. So waren die Sikyonischen Dichter, welche lange vor Kleisthenes tragische Chöre einübten, und an ihrer Spitze Epigenes, die ersten Erfinder der Tragödie 2), und nicht Thespis und die Attiker, welche das Sikyonische Drama nur fortgebildet und vollendet haben 3). Ja die spätern Hellenisten trugen kein Bedenken den Ursprung des Drama in die mythische Zeit hinaufzurücken, und einen gewissen Themis oder Theomis (vermuthlich corrumpirt aus Thespis) zu erdichten, welcher bald nach Trojas Falle unter Orestes durch seine tragischen Melodien und durch die Aufführung von Dramen Bewunderung in Hellas erregt haben, und dessen Nachfolger Minos (vermuthlich in Bezug auf den Ausgang des Platonischen Minos) gewesen sein soll, und darauf Auleas 4). Orestes nannte man gewiss nur desshalb, weil dieser unglückliche Held so oft der Gegenstand

---

ed. Dindorf: τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, sich auf Aristoteles beziehend.

1) Plato, Minos p. 321 A: ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη, οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὑρήσεις ὂν τῆσδε τῆς πόλεως εὕρημα. Diese Richtung verfolgt Jo. Jac. Meno Valett gegen Bentley in einer doppelten Dissertation: Num Thespis tragoediae auctor haberi possit. Erlangen, 1788. 4. Vgl. nach Jo. Adam Emmrich de quibusdam apud Graecos veteres tragoediarum auctoribus, Jena, 1759. 4.

2) Epigenes von Sikyon, der erste Tragiker, soll nach Einigen der sechszehnte, nach Andern der zweite vor Thespis gewesen sein. Suidas v. Θέσπις und Eudok. p. 232, wo ἐπὶ γένους statt Ἐπιγένους steht, und die Worte des Suidas, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην, fehlen. Dieser soll durch Nichtbeachtung des Dionysos in seinen Dithyramben das bekannte Sprichwort veranlasst haben (Prov. e cod. Coislin. 385 p. 135 Gaisf.), vermuthlich mit Bezug auf die tragischen Chöre der Sikyonier, welche den Adrastos, und nicht den Dionysos, verherrlichten. Vgl. Phot. p. 260 f. Apostol. 15, 15 p. 181, und Suidas v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Oben p. 23. Note 1. Boettiger Opusc. p. 331 ed. Sillig. Jacob Sophocl. Quaest. p. 101. Pinzger de dram. Satyr. origine p. 11.

3) Themist. or. 19 p. 337 B, oder or. 27 p. 406 ed. Dindorf: τραγῳδίας εὑρεταὶ μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί.

4) Joan. Malelas p. 181 oder p. 212 ed. Bekker; vgl. d. Schol. bei Bulenger de theatr. 1, 2. Welcker p. 225 f.

der Tragödie war, welche man schon desshalb lieber im Peloponnese entstehen lassen wollte, als in Attika, besonders wenn man die schon öfters berührten Sagen von Sikyon hinzunahm, wo zwar die dithyrambischen Männerchöre noch in den spätern Zeiten fortdauerten[1], wo sich aber niemals ein eigenthümliches dramatisches Leben entwickelte, wie in Athen.

18. Ferner erscheint auch Phlius unter der Zahl der Städte, welche sich den Ursprung der Tragödie zuschrieben[2]; — eine Meinung, welche besonders durch den Umstand einiges Ansehn erhielt, dass Pratinas, der Erfinder des Satyrspiels, ein Phliasier war. Jedoch gehörte die Thätigkeit des Pratinas ausschliesslich der Attischen Bühne an, und von einem Phliasischen Drama ist selbst in der Blüthezeit der Attischen Kultur nirgends die Rede. Daher beruhen die Ansprüche jener Stadt wohl nur auf der Ausbildung des Dithyrambos, unter Mitwirkung von Satyrn, wie diese zuerst Arion dem Chore hinzufügte. Im Komos war aber Phlius ausgezeichnet; daher die Tradition, auch die Komödie sei dort entstanden[3], wie denn überhaupt die Anfänge beider Gattungen des Drama aus der Idee der Dionysischen Religion abzuleiten sind, und sich überall auch beisammen finden. Weniger beachtenswerth sind die Ansprüche Aegina's und Epidauros' auf die Ehre der Erfindung des Drama[4]; denn sie beruhen nur auf dem Vorhandensein älterer chorischer Lieder, mit deren Dar-

---

1) Den Ruhm der Sikyonischen Chormeister begründet noch ein altes Epigramm des Sikyoniers Bakcheidas (ein Name, der auf Bakchischen Kultus hinweist), welches Athen. 14 p. 629 A (Anthol. Pal. Append. 116, Jacobs) aus der Schrift des Thespiers Amphion περὶ τοῦ ἐν Ἑλικῶνι μουσείου anführt. Ueber Pythokritos aus Sikyon, dem gewohnten Sieger im Flötenspiel zu Olympia, s. Pausan. 6, 14, 5. Von Ariphron war schon früher die Rede B. 2, 2 p. 12. 304. B. 2, 1 p. 63. Auch die Sikyonierin Praxilla zeugt für die Blüthe des Dithyrambos in ihrer Vaterstadt um Ol. 82, oder 450 v. Chr.

2) Dioskorides, Anthol. Pal. VII, 37 u. 707. Hermann zu Aristot. Poet. p. 109. Huschke Anal. p. 18. Pinzger de dram. Gr. satyr. p. 29.

3) Onestes, Anthol. Pal. XI, 32. Welcker, Nachtrag p. 236. Der Phliasier Aristias, eben so ausgezeichnet im Satyrspiel, als sein Vater Pratinas, erhielt ein Denkmal in seiner Vaterstadt. In der Geschichte der Attischen Bühne wird er nicht erwähnt; daher die Vermuthung nahe liegt, dass er in Phlius lebte und dichtete. Unter die Musiker des alten Stils wird der Phliasier Thrasyllos neben Tyrtäos aus Mantinea und Andreas aus Korinthos gezählt; Plut. de mus. 21 p. 1137 F.

4) Böckh, Staatshaush. der Ath. 2, 363.

stellung von jeher eine Art dramatischer Mimik verbunden war. Der erste Schritt zum Drama war aber nicht der Gesang und mimische Tanz des Chores als solcher (denn sonst würde das Drama aus dem Hyporchem entstanden sein), sondern die vom Vortrage des Chors unabhängigen Zwischenreden, welche der Chorführer autoschediastisch, wie sich Aristoteles ausdrückt, d. h. unvorbereitet oder unaufgeschrieben, aus dem Stegereife an den Chor oder an die Zuhörer richtete, waren die nächste Veranlassung zur Erfindung eines Prologs und Dialogs [1]).

19. Freilich lässt derselbe Aristoteles, wie nachher Lukretius, Tibullus und Horatius, die Dichtkunst überhaupt von Stegereifsversuchen ausgehen; und wie könnte man ihr auch einen andern Ursprung beilegen? Aber nach Vollendung der Epik und Lyrik kann von keinen rohen Versuchen weder der Form noch dem Inhalte nach mehr die Rede sein; und was seit Arion sich aus dem kyklischen Chore, der vollendetsten aller lyrischen Gattungen, Dramatisches entwickelt hat, konnte, wenn auch lächerliche Satyrmasken dabei thätig waren, doch von dem Festgesange des Dithyrambos nicht gar zu sehr abstehen, und durchaus dem Gebiete ländlicher Rohheit und ungebildeter Plattheit angehören. Die ersten Dichter, welche als Chorführer zugleich noch durch geistreiche Improvisationen zu überraschen suchten, und die bei Erzählung irgend einer mythischen Geschichte verschiedene Rollen darzustellen vermochten, waren gewiss reich begabt und sehr gewandt in der Kunst des Improvisirens. Die Hellenen pflegen nicht leicht den Ursprung irgend einer Kunst auf die ersten zweideutigen Versuche mittelmässiger Talente zurückzuführen. Wem sie die Erfindung beilegen, von dem kann man mit Sicherheit annehmen, dass

---

1) Oben B. 2, 2 p. 165 f. Vgl. Max. Tyr. diss. 21, wo ebenfalls die ἄσματα αὐτοσχέδια der Männer- und Knaben-Chöre als erster Anlass zur Erfindung der dramatischen Kunst angesehen werden. Dass man diese Kunst vom Landleben ableitet, ist ganz natürlich, da man dabei auf Zeiten zurückgehen musste, wo von städtischer Verfeinerung, als dem Gegensatze des rohen Landes, noch nicht die Rede sein konnte, und wo vielleicht das Attische Lenäon selbst noch ländlich war. Casaubon p. 12 ff.

er in seiner Art bereits etwas sehr Ausgezeichnetes geleistet hat.

20. Anfangs war nun der Umfang der Mythen, welche erzählt und mimisch dargestellt wurden, nicht gross, was Aristoteles ausdrücklich bemerkt, und was auch aus dem Grunde sehr erklärlich ist, weil der Chorführer allein unter Mitwirkung des Chores das Ganze aufzuführen hatte. Um diesem einen Ruhepunkt zu verschaffen, wurde ein besonderer Schauspieler dem Chore und dem Chorführer gegenüber aufgestellt. Jetzt konnte man natürlich einen Mythus von grösserem Umfang wählen, da das Geschäft des Vortrags getheilt war. Von jetzt an beschränkte man auch den Antheil der Satyrn, welche die Dionysischen Chöre als herkömmliche Zugabe und Erinnerung an die Bestimmung des Festes beibehalten hatten. Um diese aber nicht ganz aus dem Kreise der Dionysischen Festlichkeiten, denen sie nun einmahl angehörten, auszuschliessen, schuf man für sie nach völliger Aussonderung der ernsten Tragödie ein eignes Spiel, welches wieder als Zugabe der Tragödie diente, wie früherhin die Satyrn auch nur eine Zugabe zu dem kyklischen Chore gewesen waren. Nach der Entfernung dieser Mittänzer des Dionysos aus dem neuen Spiele, das zum ewigen Andenken ihrer frühern Mitwirkung von ihnen den Namen T r a g ö d i e erhalten hatte, verschwand auch der lächerliche Ausdruck und das mimisch-orchestische Element, welches dem Satyrhaften eigen ist[1]), und zog sich in die Gränzen des von P r a t i n a s geschaffenen Satyrspiels zurück.

21. Eben so konnte auch das Versmaass, in welchem früher der Mythus erzählt und von den Satyrn durch mimischen Tanz dargestellt wurde, jetzt, da der feierliche Ernst des Spiels die Satyrsprünge und lächerlichen Gebärden ausschloss, nicht dasselbe bleiben. Wer den ersten Schauspieler im Wechselgespräche mit dem Chorführer und den Choreuten auf den Brettern erscheinen liess (und diess war T h e s p i s), musste von selbst schon einsehen, dass der trochäische Tetrameter, worin bisher die Zwischengespräche vom

---

1) So ist die λέξις γελοία, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν (bei Aristoteles Poet. 4, 17) zu verstehen, aus welcher der feierliche Ton der Tragödie allmählig hervorging.

Chorführer unter Begleitung der Tänze[1]) und der metrischen Reden der Satyrn gehalten worden waren, sich für den eigentlichen Dialog nicht passe; daher lag die Einführung des iambischen Trimeters sehr nahe, welcher für den neuen Dialog wie geschaffen[2]) und seit Archilochos noch dazu im Ionischen Dialekte schon vollendet war. Wenn nun erst seit Solon ein besonderer Attischer Dialekt sich zu bilden angefangen hat, und man späterhin in Attika den ältern Ionischen Dialekt sprach, so ist es keinem Zweifel unterworfen, dass der Ionische Dialekt des iambischen Trimeters erst allmählig mit der selbständigen Ausbildung der Attischen Sprache in diese umgesetzt ward. Dasselbe Schicksal mochte auch der trochäische Tetrameter haben, welcher ebenfalls Ionischen Ursprungs und von demselben Archilochos in Dithyramben sowohl als in andern leidenschaftlichen Poesien schon häufig gebraucht war[3]). Auch dieser Vers ging allmählig in den Attischen Dialekt über, und Solon selbst, ein Zeitgenosse des Thespis, wählte ihn zu vielen seiner berühmtesten Gedichte[4]). Die vollendete Tragödie rief ihn auch zuweilen zurück, um eine passendere Form für den Ausdruck der heftigsten Leidenschaft des Dialogs zu gewinnen, als der mehr prosaische Iambos gewähren kann.

22. Von Erfindung neuer metrischer Formen kann also weder in Bezug auf den Dialog, noch rücksichtlich der Chor-

---

1) Arist. 4,18: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

2) Aristot. a. a. O. λέξεως (d. h. Gespräch, Dialog) δὲ γενομένης, αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε. μάλιστα γὰρ λεκτικὸν των μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Derselbe Rhet. 3, 1: οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν. Sobald also nach Entfernung der Satyrn der Dialog eintrat, oder sobald aus dem Dithyrambos eigentliche Tragödie wurde, bediente man sich des iambischen Trimeters, dessen Charakteristik oben B. 2, 1 p. 294 ff. versucht ist. Die Iambisten der Sikelischen Dorier u.s.w. werden unten in der Geschichte d. Komödie ihren Platz finden.

3) Oben B. 2, 1 p. 303 ff. Ein verjährter Irrthum, der sonst häufig in den Büchern über den Ursprung der Tragödie zum Vorschein kam, ist noch 1834 von Gruppe (Ariadne p. 128) wiederholt worden; nämlich, dass erst Phrynichos den trochäischen Tetrameter, welchen Thespis noch nicht kannte, erfunden habe. Derselbe Gelehrte meint auch, Thespis habe sich des heroischen Hexameters bedient. Doch solche Missgriffe sind gar nicht selten in der Ariadne, welche, weit entfernt, den Forscher an ihrem Faden glücklich durch dieses verworrene Labyrinth von Nachrichten hindurch zu führen, vielmehr bei jedem Schritte in neue Irrgänge leitet.

4) Oben B. 2, 1, p. 328 f.

gesänge im Zeitalter des Thespis die Rede sein. Beides war schon vollendet da; und wie das Drama seinem geistigen Gehalte nach aus einer Verschmelzung von Lyrik und Epik, die ebenfalls ihre Laufbahn schon beide vollendet hatten, hervorging, so brauchte die neue Dichtart sich auch nur der vorhandenen Formen zu bemächtigen, und dieselben nach Maassgabe des Antheils, welcher dem Schauspieler und dem Chore an der Entwickelung des tragischen Mythus eingeräumt ward, in ein gehöriges Verhältniss zu einander zu setzen. Wie nun ferner die chorische Lyrik, ursprünglich ein Eigenthum des Dorischen Stammes, nachdem sie in der antistrophisch-epodischen Form ihren Höhepunkt erreicht hatte, ein Gemeingut aller Hellenen zu werden anfing und als solches auch in Attika Eingang fand (indem nämlich der dithyrambische Stil hier, wie überall in Hellas, in seiner Dorischen Form eingeführt wurde); so behauptete sie auch in ihrer neuen Verbindung mit den Ionischen Iamben und Trochäen selbst unter einem Volke, dem die Dorischen Wortformen im Gebrauche nicht geläufig waren, ihren ursprünglichen Charakter, von dem sie, so lange es tragische Chöre in Hellas gab, niemals abgewichen ist; — ein offenbarer Beweis, dass die ältesten Attischen Dithyrambiker und Tragiker dieselbe in ihrem vollständigen Dorischen Gepräge treu nachbilden mussten, ohne an der durch religiöse Ueberlieferung geheiligten Form etwas zu ändern. Wären die tragischen Chöre in Attika, oder in einem andern Ionischen Staate, entstanden, so würden sie ein einheimisches und kein fremdes Gepräge erhalten haben.

Zweiter Abschnitt.

Die Tragödie des Thespis.

1. Mit Uebergehung des Dithyrambos und dessen mimisch-orchestischer Darstellung unter Leitung des Chormeisters und unter Mitwirkung von Satyrmasken schrieb die allgemeine Ueberlieferung die Erfindung der Tragödie dem Thespis zu[1]. Im Platonischen Minos wird dieser Ueberlieferung auf eine Weise widersprochen, welche auf ein hohes Ansehn derselben schliessen lässt[2]. Doch ist dieser Widerspruch nicht ernstlich gemeint, und nur zu Gunsten einer ironischen Behauptung des Sokrates vorgebracht worden, dergleichen in geschichtlichen Dingen durchaus kein Gewicht haben können. Auch haben diejenigen, welche die Sache mit historischem Auge betrachteten, sich dadurch nicht irre machen lassen[3]. Aber mancher sonst sehr ach-

---

1) Ueber Thespis gab es eine gute Monographie von Chamäleon (Phot. Lex. v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον p. 261. Apostol. Prov. XV, 15 p. 182. Suidas v. οὐδὲν πρὸς τ. Δ.) Es war auch eine gegen Thespis und Chörilos gerichtete Schrift über den Chor vorhanden, für deren Verfasser man den Sophokles ausgab (Suidas v. Σοφοκλῆς, Eudok. p. 384.) Von den Chören überhaupt sprach Aristokles in einem grössern Werke (Athen. 4, 174, C. 14, 620 B. 621 B. 630 B), worin nothwendig auch von denen der ersten Tragiker die Rede sein musste. Wenig Werth hat die Abhandlung von J. Chr. Cramer de Thespide primo haud dubie cultioris tragoediae auctore, Jena, 1754. Vgl. die oben p. 15 und 16 in der Note angeführten Schriften.

2) Plat. Min. p. 321. A. Wolf Proleg. in Hom. p. 68. Boeckh, tragoed. Gr. princ. p. 254.

3) Gramm. ined. bei Cramer Anecd. Gr. T. 4. p. 316: Καὶ εὑρέθη ἡ μὲν τραγῳδία ὑπὸ Θέσπιδος τινὸς Ἀθηναίου. Donatus oder Euanthius p. 1683 (Gronov's Thes. T. VIII): *Retro prisca volventibus reperiri Thespin tragoediae primum inventorem;* vgl. daselbst p. 1687. Ein doppeltes Epigramm des Dioskorides (Anthol. Pal. VII, 410. 411) hat sogar den Zweck, Thespis als Erfinder zu verherrlichen. Das eine sagt: Θέσπις ὅδε, τραγικὴν ὅς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν (vgl. dazu die alte Ueberschrift bei Jacobs Not. Crit.); und das andere: Θέσπιδος εὕρεμα τοῦτο. Plut. Solon 29. p. 95 C. Suidas v. Θέσπις sagt nach Erwähnung des Epigenes: ἄλλοι δὲ αὐτὸν Θέσπιν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασὶν, und noch bestimmter v. Φρύνιχος, μαθητὴς Θέσπιδος, τοῦ πρώτου τὴν τραγικὴν εἰςενέγκαντος. Auch Horaz (Epist. ad Pison. 274) stimmt damit überein:

tenswerthe Zeuge setzt die Erfindung des Thespis auf das Land, und schildert die neue Festlust ganz als eine ländliche [1], die wohl für die Heiterkeit des Komos, aber nicht für den Ernst des tragischen Spiels, in welchem Leiden und Tod vorgestellt werden, sich eignete. Daher hat man auch in neuern Zeiten verschiedentlich die Ansicht zu vertheidigen gesucht, als sei das Spiel des Thespis durchaus lustigen Charakters gewesen [2], ohne zu bedenken, dass man auf diese Art die Anfänge der Tragödie mit denen der Komödie verwechselt, und dass aus der Lustigkeit des Komos und seiner Lieder [3] niemals die Tragödie hervorgehen konnte.

2. Auch der Wagen, auf welchem Thespis seine Tragödien gefahren haben soll, und das Bestreichen des Gesichts mit Hefen sind ganz unverbürgte und mit dem Wesen der tragischen Chöre ganz unvereinbare Dinge, welche nur Römische Dichter [4] aus irgend einem Missverständnisse von dem Ursprunge der Komödie auf den der Tragödie übertragen haben. Selbst Susarion's Wagen verschwindet, sobald von der Aufführung wirklicher Ikarischer Komödien in der Stadt Athen die Rede ist [5]. Ganz an seiner Stelle

---

Ignotum tragicae genus invenisse Camoenae dicitur — Thespis. Vgl. dazu die Schol. Crucq. Clem. Alex. Str. 1 p. 308. Paris.

1) So Athen. 2. p. 40. B, und Dioskorides in beiden Epigrammen, wo zugleich der Korb Attischer Feigen, als Zugabe zu dem Bocke, den Preis des komischen Dichters andeutet (Mar. Par. Ep. 40, p. 21 Wagner). Dagegen bezieht sich die daselbst erwähnte Aufführung des Chores für die Attische Tribus (τριττύς), oder für die Phratrien als Drittheil der vier Phylen, auf die alte Eintheilung der Geschlechterverfassung der Stadt Athen vor Kleisthenes (Welcker p. 246. Rhein. Mus. 1837 p. 336 f.); folglich kann das Fest, welches die damalige Attische Tribus feierte, kein ländliches gewesen sein, sondern stand auf alle Fälle mit den städtischen Dionysien, oder vielmehr mit den Lenäen in Verbindung. Den Römischen Dichtern ist die Vorstellung, als sei alle Poesie von der Musse des Landlebens und der ländlichen Feste ausgegangen, zu geläufig, als dass sie nicht auch die Tragödie dort hätten entstehen lassen sollen; Hor. Epist. ad. Pis. 275.

2) Ein bekannter Irrthum Bentley's Opusc. p. 285, wiederholt von Eichstädt (de dramate Gr. comico-satyrico p. 28. 155), und andern, besonders von Kanngiesser (die komische Bühne in Athen p. 39. 55 ff.) und W. Schneider (das Attische Theaterwesen p. 29. Note 17), aber von Welcker (p. 237 ff.) gründlich widerlegt.

3) Onestes, Anthol. Pal. XI. 32.

4) Horat. Epist. ad Pison 276: *dicitur plaustris vexisse poemata Thespis.* Sid. Apollin. IX, 232: *pictum faecibus Aeschylon sequutus, aut plaustris solitum sonare Thespin.* Welcker p. 247.

5) Wenigstens ist durch Boeckh's Herstellung des Mar. Par. Ep. 40 ἐν Ἀθήναις κωμῳδῶν χορος ηὑρέθη, statt der frühern Ergänzung

ist aber der Wagen in dem Dionysischen Festzuge (πομπή), welchen man weder mit den kyklischen, noch mit den tragischen Chören verwechseln darf. Beide erforderten einen geebneten Tanzplatz, der für sie auf dem Markte sowohl als auch im Lenäon zu Athen bereit war, und der überhaupt in keiner Stadt fehlte. Und wenn der kyklische Chor, aus dessen Mitte sich die Tragödie heraus bildete, aus 50 Personen bestand, so war mehr als ein Wagen nöthig, um ihn fortzubewegen; und ein fahrender Chor von 50 Personen würde nur zum Singen oder Reden, aber nicht, was die Hauptsache aller antiken Chöre war, zum Tanzen Raum gehabt haben. Ferner widerspricht die Idee eines in Procession wandernden Chores, der von einem Schauspieler begleitet wird, ebenfalls dem Wesen des kyklischen Rundtanzes, dessen Bewegungen einen Altar zum Mittelpunkte hatten.

3. Die in Procession gesungenen Lieder, oder die sogenannten Prosodien, gehören nicht hieher, da sie einem ganz andern Kultus angehören, und die Keime der Dramatik nicht enthalten haben. Die kyklischen Chöre aber waren sämmtlich an bestimmte Heiligthümer des Dionysos geknüpft und wurden immer für ein bestimmtes Fest und einen bestimmten Ort von bestimmten Phylen oder stammverwandten Ortsbewohnern besorgt, wobei durchaus an kein Wanderleben der Dichter mit ihren Choreuten auf Wagen oder zu Fuss zu denken ist. In Athen führte der Archon Basileus die Oberaufsicht über die Festordnung der Lenäen[1], und hatte folglich auch darauf zu sehen, dass die einzelnen Phratrien oder Phylen nach einer gewissen Reihefolge die erforderlichen Chöre stellten. Auch daraus geht hervor, dass die Lenäenfeier von jeher eine städtische und keine ländliche war. Mit derselben war aber ein öffentlicher Zug verbunden, wie an dem Kannen- oder Trinkfeste d. h. am zweiten Tage der Anthesterien. Hierbei war es Sitte, vom Wagen herab lächerliche Spottreden auf die Vorbeigehenden zu werfen, oder auch in neckenden Versen, meistens in Iamben,

---

ἐν απήναις κωμῳδίαι ἐφορέθησαν, der Wagen auch aus dem Komos des Susarion glücklich beseitigt.

1) Pollux 8, 90. Vgl. Demosth. πρὸς Βοιωτ. τοῦ ὀνόμ. p. 997. W. Schneider, Att. Theaterwesen p. 59 f. 109 f.

den Dionysischen Uebermuth auszulassen, und wetteifernd gegen einander aufzutreten[1]; — Alles Anfänge der Komödie Selbst das Bestreichen des Gesichts mit Hefen, um beim Hersagen der Spottverse nicht erkannt zu werden[2], oder um Lachen zu erregen, gehört diesem Zuge, nicht dem Chore an. Daher heisst die Komödie auch wohl Trygödie, d. h. Hefengesang, was man fälschlich von der Tragödie verstanden und daraus einen Schluss auf ihren komischen Ursprung und ihre ursprüngliche Benennung gemacht hat[3].

4. Was die Farbe alter Ueberlieferung und örtlicher Erinnerung an sich trägt, ist die Nachricht, dass die Bretter, auf denen die ersten Versuche des tragischen Spiels gemacht sein sollen, in Form eines Tisches waren, welche vor Thespis ein Einzelner bestieg, und sich mit den Choreuten besprach[4]. Selbst der Name Thymele bedeutet ursprünglich nichts anders als einen Tisch zum Opfern und auch zu dem eben genannten Gebrauche[5]. Zum Andenken an die Voräschylische Zeit behielt man in Athen beim Baue des steinernen Theaters diesen alten Namen bei, um eine altarförmige, viereckige, sich auf Stufen erhebende Erhöhung

---

1) Prov. e cod. Bodc. Nr. 897 p. 111 ed. Gaisford: Schol. Aristoph. Eq. 544. Suidas v. ἐξ ἁμάξης p. 1278 B. Phot. Lex. v. τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν p. 416. Apostol. 18, 2 p. 221. Vgl. Dissen zu Demosth. or. pro Corona c. 37. p. 268 Reiske.

2) Schol. Aristoph. Nub. 296. Bentley, Opusc. p. 518 ff.

3) Τρυγῳδία statt τραγῳδία, Athen. 2, 40 B. Tzetz. Proleg. in Lycophr. p. 256. Cramer Anecd. Gr. T. 3. p. 338, 11. Diomedes p. 484. Putsch. Auch die Ableitung des Namens von dem Moste (τρύξ), als Preis für den Sieger in der Tragödie, ist auf die Komödie anzuwenden, welche Aristophanes in den Acharnern aus Spott τρυγῳδία nennt.

4) So berichtet Pollux, 4, 123, welcher noch den alten Namen ἐλεός, für die tischähnlichen Bretter als alteste Bühne, durch τράπεζα erklärt. Hesych. v. ἐλεόν· μαγειρικὴ τράπεζα· ἢ ἴκριον, κανοῦν (Hemsterh. zu Lukian T. 1 p. 371 und die Ausl. zu Suidas v. ἐλεὸς und zu Athen. 4, 173. Vgl. Orion Theb. v. ἐλεόν p. 55, 25. Etym. M. v. εἰλεός p. 298, 31). In der Bedeutung von Anrichte oder Küchentisch war ἐλεὸς seit Homer bekannt (Il. ι', 215. Od. ξ', 432), und Aristophanes gebraucht ἐλεὸν noch ebenso (Eq. 152. 169), worauf sich das Etym. M. a. a. O. und der ἔρανος λέξεων (Ms. in der Göttinger Bibliothek) p. 155 beziehen.

5) Orion Theb. v. θυμέλη p. 72, 8. und Etym. M. p. 458, 30: τράπεζα ἦν, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας. Das Etym. Gud. p. 266, 43 erklärt θυμέλαι durch τράπεζαι, ὀρχήσεις und beruft sich auf Aeschylos (Suppl. 654), welcher zuerst die Altäre so genannt habe. Indess ist diese Bedeutung, insofern das Wort von θύω abgeleitet wird, wohl die ursprüngliche, und mit θυήλη (Il. ι' 220) verwandt. Cyrill. Lex. Ms. in der Götting. Bibl. p. 114 erklärt θυμέλη geradezu durch θέατρον.

in der Mitte des Tanzraumes für den Chor zu bezeichnen[1], auf welcher, wie von jeher auf der Thymele, der Chorführer stand, um die Bewegungen der Chortänzer bequemer leiten zu können. Auf der Thymele stehend machte also beim Beginne der tragischen Kunst der Chorführer einen Versuch, an passenden Stellen des Dithyrambos, mit dem ihn im Kreise umgebenden Chore dramatisch zu agiren und sich in ein Gespräch einzulassen. Als nun aber Thespis dem Chore und dem Chorführer einen besondern Schauspieler gegenüber stellte, und gleich von vorn herein den Dialog einführte, und die Handlung sich selbständig in Reden und Antworten entwickeln liess, wobei dem Chore noch immer die Hauptrolle verblieb und verbleiben musste, so lange nicht zwei Schauspieler ihm gegenüber auftraten, da entstand erst das Drama im wahren Sinne des Worts. Doch der neue Schauspieler erhielt von dem eigentlichen Leben des Drama, vom Antworten (*ὑποκρίνεσθαι*) seinen Namen *ὑποκριτής*[2].

5. Dass vor Aeschylos nur ein Schauspieler die Handlung des Stücks mit dem Chore entwickelte, sagt Aristoteles ganz bestimmt[3], und dass Thespis es war, welcher diesen Einen Schauspieler zuerst aufstellte, wird von andern Schriftstellern und selbst von Aristoteles eben so bestimmt berichtet[4]. Obgleich nun Thespis von der Ikarischen Gemeine,

---

1) Etym. M. v. *σκηνή* p. 743, 33. Pollux 4, 123: *θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός*. Suid. v. *σκηνή*. Oft steht *θυμέλη* für *σκηνή* überhaupt, Etym. M. v. *παρασκήνια*, und andre Stellen bei Lobeck zum Phrynich. p. 164. Vgl W. Schneider, Attisches Theaterwesen p. 73 f.

2) Bekanntlich gebrauchen Homer und Herodot *ὑποκρίνεσθαι* für *ἀποκρίνεσθαι*, was jener in der gewöhnlichen Bedeutung von antworten noch gar nicht kennt; *ὑποκριτής* kann also bei seinem frühesten Entstehen nichts anderes bezeichnet haben, als einen, welcher Rede und Antwort steht. Eustath. zu Il. *η'*, 407. Tyrwhitt zu Aristot. Poet. p. 116.

3) Arist. Poet. 4, 16: *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε.*

4) Diog. Laert. 3, 56: *Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.* Da man aber keinen dramatischen Dialog oder überhaupt keine Handlung durch Einen Schauspieler bewerkstelligen kann, und zum Drama wenigstens zwei redende und handelnde Personen gehören, so zählte man den Chor schon unter Thespis als zweiten Schauspieler mit, und sagte, Thespis habe den zweiten, und Aeschylos den dritten Hypokriten eingeführt. So berichtet Themistios or. 26 p. 316 D. (p. 382 Dind.) aus Aristoteles: *Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας.* Vgl. Auctor. Vit. Aesch. Robert. Dass Aeschylos erst die eigentliche Bühne erfunden habe, sagt auch Horat. Epist. ad Pison. 278.

welche zur Aegeïschen Zunft in Attika gehörte[1], abstammte[2], so wird er doch immer als Vorgänger des Aeschylos auf der Bühne zu Athen bezeichnet, und selbst ein Athener genannt[3]. Dessungeachtet steht sein Geburtsort Ikaria zu dem ältesten Dionysoskultus und dithyrambischen Festspiele in einer nähern Beziehung, indem Ikarios, der bekannte Attische Heros und Vater der unglücklichen Erigone, dort zuerst den Weinbau eingeführt haben soll[4]. Ikaria musste also eine fruchtbare Weingegend sein, wo sich die Attischen Mythen von Dionysos vorzugsweise ausbildeten. Bereits unter Pandion's Herrschaft soll hier die Religion des Weingottes, gleichzeitig mit dem Demeterkultus in Eleusis, eingeführt worden sein. Wie in Theben, in Argos, und an andern Orten, so hatte auch hier die erste Einführung dieses orgiastischen Naturdienstes einen tragischen Charakter. Ikarios wird von seinen eignen Landsleuten für die verliehene Wohlthat erschlagen, und dann, als man den Irrthum eingesehen hat, unter Wehklagen feierlich begraben. Seine Tochter, den vermissten Vater suchend und dessen entseelte Leiche findend, erhängt sich im wilden Schmerze über diesen Verlust. Damit brachte man den mythischen Selbstmord von andern Attischen Jungfrauen in Verbindung, und knüpfte daran die Sitte der Oscillation, welche erfunden sein soll, um den innern Schmerz zu beschwichtigen, die Seele zu läutern, und mit dem Leben auszusöhnen[5].

6. In diesen Ikarischen Mythen ist also, trotz der Lustigkeit der Ikarischen Festfeier[6] und trotz der ältesten Aufstellung Ikarischer Chöre der Komöden in Athen unter Leitung des Susarion[7], aus Tripodiskos in Megaris, wahrhaft

---

1) Steph. Byz. v. Ἰκαρία. Hesych. v. Ἰκάριος. Phot. Lex. und Harpocrat. v. Ἰκαριεύς.

2) Nach Suidas v. Θέσπις. Eudok. p. 232.

3) Clem. Alex. Strom. 1 p. 308. Cramer, Anecd. Gr. T. 4. p. 316.

4) Apollod. 3, 14, 7, und daselbst Heyne. Hygin P. A. 2, 4.

5) Ausser den von Creuzer (Symbolik 3, 323) berührten Stellen s. noch Bernhardy, Eratosth. p. 113 und die Vaticanischen Mythographen I, 19. II, 61. und III. 13, 6 p. 234 f., und dazu die Notae critt. p. 10. 87. 162 ed. Bode. Vgl. Schol. zu Il. χ', 29. zu Arist. Eq. 697, und zu Aristid. p. 26 ed. Frommel.

6) S. oben p. 31 Note 4 die Stelle des Athenäos.

7) Marm. Par. ep. 40. Diese

tragischer Gestalt; und man darf um so weniger Bedenken tragen, die Leiden des Ikarios und der unglücklichen Erigone zu den ältesten Gegenständen der Attischen Tragödie zu rechnen[1], da die ähnlichen Geschichten von Pentheus und Lykurgos ebenfalls zu den ersten gehörten, welche (da sie noch dazu aus dem Kreise der Bakchischen Mythen entnommen sind) auf die Attische Bühne gebracht wurden[2]. Ob die Ikarier, ein Satyrdrama des Timokles[3], jenen Mythus behandelten, steht dahin. Aber von Phrynichos, dem Schüler des Thespis, war einst eine Erigone vorhanden[4], von der wir wohl annehmen können, dass sie, gleich der Sophokleischen Erigone, jene tragische Geschichte darstellte[5]; und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Erzählung derselben bei Hyginus aus einem Attischen Drama stammt.

7. Für uns ist Thespis freilich nur ein dürrer Name ohne litterarisches Dasein, da seine Tragödien, obgleich anfangs gewiss durch Abschriften verbreitet[6], dennoch die Blüthe des Attischen Drama wohl kaum überlebt haben, und wahrscheinlich im Glanze eines Sophokles und Euripides untergegangen sind. Seine dramatischen Tanzlieder waren aber noch im Zeitalter dieser beiden Dichter, d. h. ein volles Jahr-

---

komischen Chöre der Ikarier in Athen fallen um Ol. 50, 3 oder 578 vor Chr., also noch vor Thespis, wie wir gleich sehen werden. Bentley, Opusc. 260 ff.

1) Eine Erigone schrieb Phrynichos, Schol. zu Aristoph. Vesp. 1481. Suidas v. Φρύνιχος. Eudok. p. 428.

2) Einen Pentheus schrieb schon Thespis (Pollux 7, 45. Suidas v. Θέσπις. Eudok. p. 232), was Bentley (Opusc. p. 275 f.) nicht hätte bezweifeln sollen, da auch von Aeschylos ein Stück unter diesem Titel bekannt war. Den Lykurgos dieses Dichters citirt Athen. 10, 447 C, und Welcker hat gezeigt, dass er zu der Lykurgea als Satyrspiel gehörte.

3) Athen. 9, 407 F.

4) Suidas v. Φρύνιχος Μελανθᾶ. Eudok. p. 428.

5) Mit Unrecht vermuthet Welcker (p. 283. 296) Satyrn in diesem Stücke; jedoch wagt er es nicht, diese Vermuthung auch auf die Sophokleïsche Erigone (Etym. M. Suidas und Phot. Lex. v. τοπάζειν, Erotian. Lex. Hippocrat. v. ὕποφρον) auszudehnen.

6) Donat. de comoed. et trag. p. 1687 in Gronov's Thesaur. T. VIII: *Thespis autem primus haec* (carmina) *scripta in omnium notitiam protulit.* Es ist möglich, dass diese Notiz aus der Schrift des Chamaeleon über Thespis stammt. Indess kann die Auctorität eines so spaten Grammatikers in solchen Dingen kein Gewicht haben. Vielleicht bezieht sich Donatus auf die zu seiner Zeit unter Thespis' Namen vorhandenen Tragödien, die aber nicht von dem Vorgänger des Aeschylos verfasst waren.

hundert nach ihrem Entstehen, in Athen noch nicht vergessen, wie man aus der Schlussscene der Wespen des Aristophanes ersehen kann, wo der berauschte Philokleon bald als Thespis bald als Phrynichos spricht und zur Flöte tanzt, um zu zeigen, dass die jetzigen Tragöden von dem wahren tragischen Vortrage gar nichts mehr verstehen. Wiewohl hier nur ein Zerrbild der ältesten Tragik aufgestellt ist, so müssen doch die Worte, welche Philokleon als Thespis und als Phrynichos spricht[1]), bekannte Chorgesänge dieser beiden alten Dichter parodiren; denn sonst würde die Caricatur nicht verständlich sein. Dass Sophokles gerade gegen den Chor des Thespis geschrieben haben soll, beweist wenigstens, dass dieser etwas Eigenthümliches, mit den Fortschritten der tragischen Kunst Unvereinbares hatte, und damals vielleicht hier und da noch Bewunderer und Vertheidiger fand, welche Aristophanes lächerlich machen wollte. Daraus geht aber auch die Verschiedenheit der Chöre beider Dichter hervor, die wir jedoch nicht mehr anzugeben im Stande sind.

8. Was im Alexandrinischen Zeitalter unter Thespis' Namen vorhanden war, kann, wenn es aus vollständigen Tragödien bestand, nicht für ächt gelten. Gewiss hatte ein geschmeidiges Talent, um dem leeren Namen wieder eine litterarische Bedeutung zu verschaffen, die Ueberlieferung von einst vorhandenen Stücken des Thespis zur Anfertigung von neuen pseudonymen Tragödien benutzt, wodurch Mancher sich täuschen liess. Dieser neue Thespis erschien schon zu Aristoteles' Zeit in der Person des Pontischen Herakleides, eines in der vaterländischen Litteratur ungemein bewanderten Mannes. Jedoch ward dieser Betrug von einem eben so gelehrten Zeitgenossen, dem Musiker Aristoxenos, bald enthüllt[2]); dennoch sind Herakleides' Tragödien

---

1) Arist. Vesp. 1482: *τίς ἐπ' αὐλείοισι θύραις θάσσει*, und 1484: *κλῇθρα χαλάσθω τάδε* sind Worte aus Thespis; 1492: *σκέλος οὐράνιόν γ' ἐκλακτίζων* gehören dem Phrynichos, wie auch aus 1522 hervorgeht, und beziehen sich auf eine kühne Tanzfigur dieses Dichters, welcher wegen seiner orchestischen Gewandtheit berühmt war. Uebrigens hat der Schol. zu obiger Stelle des Aristophanes und Suidas (v. Θέσπις) einen Kitharoden Thespis, welcher vor dem Tragiker verschieden gewesen sein soll, erdichtet.

2) Diog. La. 5, 92. Roulez de Heraclide Pont. p. 59 f. Deswert p. 169 f. Bentley Opusc.

unter Thespis' Namen auf die Nachwelt gekommen [1]. Nicht so glücklich war **Dionysios**, genannt der Ueberläufer, oder **Spintharos**, welcher unter Sophokles' Namen einen Parthenopäos schrieb, den freilich Herakleides anfangs für ächt hielt und ihn sogar in einigen seiner Schriften als ein Sophokleïsches Stück citirte [2], der aber schon im Alexandrinischen Zeitalter nicht mehr dafür galt; denn man sieht ihn nirgends unter Sophokles' Dramen erwähnt.

9. Von den Lebensverhältnissen des Thespis sind wir fast gar nicht unterrichtet. Das Einzige, was hieher gezogen werden kann, ist die Opposition, welche seine Kunst an Solon's Politik gefunden haben soll, obgleich zu einer Zeit, wo der grosse Attische Staatsmann es nicht mehr in seiner Macht hatte, das neue Spiel geradezu zu verbieten. Denn damals suchte schon Peisistratos die Staatsgewalt an sich zu reissen, und Solon, der gerade von einer Reise

---

p. 281 ff. Aristoxenos blühete Ol. 114 od. 323 vor Chr., und Herakleides um Ol. 114 od. 338 vor Chr.

1) Plutarch de audiend. poet. 14 p. 36 B C führt drei iambische Trimeter aus einem anonymen Stücke des Thespis an, worin Zeus eben so geschildert wird, wie Plato die Gottheit darstellt, welche fern von Freude und Trauer im Himmel thront. Vgl. Bentley Opusc. p. 284 f. Wyttenbach Animadvv. 1 p. 220. Aus dem Pentheus des Thespis, welchen auch Suidas erwähnt, wird von Pollux (7, 45) ein iambischer Vers citirt, um den Ausdruck ἐπενδύτης (d.h. Gewand), der auch bei Sophokles vorkommt, zu erweisen. Vermuthlich wird Pentheus angeredet, um ihn zur Verehrung des Dionysos zu bewegen: ἔργῳ νόμιζε νεβρίδ' ἔχειν ἐπενδύτην. Die Mss. haben νευρίδας statt νεβρίδ'. Durch Bentley's Verbesserung (Opusc. p. 285 u. 491) wird sowohl dem Sinne als dem Verse geholfen. Das dritte Bruchstück, welches in sechs anapästischen Dimetern eine Reihe von Opfern aufzählt, die Jemand dem Pan bringen will, hat Clem. Alex. Str. 5 p. 570 C aufbewahrt. Um diese hat sich Bentley (Opusc. p. 282 ff. 491 ff. Vgl. Salmas. Exercitt. Plin. 2 p, 896, Roulez de Heracl. Pont .p. 105) sehr verdient gemacht. Sie können aus den Priestern (Ἱερεῖς) stammen, welche Suidas v. Θέσπις unter den Titeln der Stücke des Thespis aufführt. Ausserdem sind aus demselben Lexikographen (vgl. Eudokia p. 232) noch die Kampfspiele des Pelias (einen Pelias schrieb auch Sophokles, und derselbe Stoff war auch im Potnischen Glaukos des Aeschylos behandelt; Welcker Tril. 558. 561. Anderes s. oben B. 2, 2. p. p. 78 f. 84 f.) bekannt, die auch den Titel Phorbas führten, wofern bei Suidas ἆθλα Πελίου ἢ Φορβὰς zu lesen ist, wofür Eudokia ἆθλα Πελίου, Φορβὰς hat, ohne ἢ. Endlich wird daselbst auch noch ein viertes Drama des Thespis, „die Jünglinge" (ἠίθεοι) erwähnt, dessen Inhalt nicht zu ermitteln steht Vgl. den Vers des Thespis aus einer im Journal des Savants (März 1838) entzifferten Papyrusrolle. Uebrigens scheint dies Stück sowohl als die Priester nach dem Chore benannt zu sein.

2) Diog. La. 5, 92. 93. Suidas v. παραστιχίς.

zurück nach Athen kam[1], war schon zu alt, um sich den Plänen dieses listigen Volksfreundes, für den er gelten wollte, persönlich zu widersetzen, obgleich er es an Warnungen vor dem Volke nicht fehlen liess, dabei aber den Charakter des herrschsüchtigen Tyrannen sonst recht gut zu würdigen wusste. Als nun Thespis gerade in dieser Zeit mit seinem tragischen Schauspiele in Athen zuerst auftrat, welches der Neuheit der Sache wegen den grossen Haufen anzog, aber noch nicht zu den musischen Wettkämpfen zugelassen ward, da soll auch Solon, der den Sinn für alles Schöne in Wissenschaft und Kunst und die Lust zum Lernen bis ins höchste Alter lebendig erhielt, der Begierde nicht haben widerstehen können, den Thespis selbst als Schauspieler auftreten zu sehen, wie es bei den ältern Tragikern Sitte war. Nach beendigter Vorstellung, erzählt man ferner[2], fragte der Staatsmann den Thespis, ob er sich im Angesichte so vieler Menschen nicht schäme, solche Lügen vorzubringen. Als dieser antwortete, „es sei ganz harmlos, im Spiele so zu reden und zu handeln", da soll Solon ergrimmt mit dem Stocke auf die Erde geschlagen und gesagt haben: „Bald werden wir dieses Spiel, wenn wir es loben und in Ehren halten, in das praktische Leben eingeführt sehen".

10. Diese Erzählung ist, wenn auch nicht wohl verbürgt, doch ganz im Charakter eines weisen Staatsmannes

---

1) Plut. Sol. 29 p. 95. Dieses muss kurz vor Ol. 54, 4 oder 55, 1 (560. 559 vor Chr.) gewesen sein; denn in diese Zeit fällt die erste Gewaltherrschaft des Peisistratos, Corsini Fasti Att. 3 p. 95 ff. Clinton Fasti Hell. 2 p. 2 n. 300 ed. 2. Die zweite Erhebung des Peisistratos (Ol. 58, 1 oder 547) hat Solon gewiss nicht mehr erlebt; denn sie fällt volle 46 Jahre nach der Attischen Gesetzgebung. Solon war also hiernach, wenn er in einem Alter von 80 Jahren gestorben ist (Diog. La. 1, 22. Lukian Makrob. 18 giebt ihm gar 100 Jahre), erst ein Dreissiger, als er den Attischen Staat verwaltete, was nicht wahrscheinlich ist. Mehr Glauben verdient daher die Angabe des Phanias (bei Plut. Sol. 32 p. 97, Vernaert p. 19), dass Solon im zweiten Jahre nach Peisistratos' erster Erhebung gestorben sei; ob auf der Insel Kypros, bleibt dabei ungewiss, wie denn überhaupt auch die Zeit seines Aufenthaltes im Auslande sehr verschieden angegeben wird. Dass er unter andern auch den Periandros in Korinth besucht habe, wird bestimmt gesagt, Dio Chrys. or. 37 p. 455 D (T. 2 p. 102 f. Reiske). Dieses kann nicht nach Ol. 48, 4 gewesen sein (oben B. 2, 1 p. 224 f. B. 2, 2 p. 372). Clinton 2 p. 301. C. E. Wagner de Preiandro p. 26.

2) Plut. Sol. 29 p. 95 B C. Vgl. Boeckh in einer akadem. Rede, Berlin 1812 p. 11.

und bedächtigen Sittenlehrers ausgeführt, welcher in der Schauspielerkunst eine gefährliche Veranlassung zur Lüge im Leben sieht, selbst wenn der **Inhalt** eines Schauspiels fern von allem verderblichen Einflusse ist. Die Kunst, mit erlogener Heiterkeit oder geheucheltem Schmerze ein unwahres, dem Augenblicke nicht angehöriges Gefühl zu erregen, ist auch andern Männern, die das Leben von der ernsten Seite betrachteten, von jeher verhasst, und die Abneigung dagegen in der Familie des Solon, wie es scheint, erblich gewesen; denn auch Plato verwarf aus demselben Grunde und zugleich in Folge seines ganzen philosophischen Systems, alle theatralischen Nachahmungskünste [1]. Ganz anders betrachtete **Gorgias**, der berühmte Sophist aus Leontion, die Tragödie, indem er sie eine **Täuschung** nannte, bei welcher der Täuschende gerechter erscheine als der Nichttäuschende, und der Getäuschte weiser als der Nichtgetäuschte [2]. Hiermit wird dem tragischen Dichter eine hohe Stufe der Bildung, und seiner Kunst ein rein ethischer Zweck zuerkannt, um den Grad der Täuschung hervorbringen zu können, wodurch das Spiel der Wahrheit gleich wird. Aber auch der Zuschauer muss, um sich vom tragischen Dichter täuschen lassen zu können, d. h. um des reinen Kunstgenusses fähig zu sein und die vollendete Tragik verstehen zu können, weiser und gebildeter sein, als der Nichtgetäuschte, oder der einer solchen Kunsttäuschung Unfähige.

11. Solon's Besorgniss, das Schauspiel möchte Heuchelei und Lüge im Leben befördern [3], soll besonders durch die gleichzeitigen Versuche des Peisistratos, welcher mit erheucheltem Charakter [4] und erlogenen Leiden sich den Weg zur Tyrannis bahnte, bedeutend zugenommen haben. Denn nachdem dieser, um sich das Ansehn zu geben, als

---

1) Plato de Rep. 3 p. 394 D. 397 D. 10 p. 598 E. 606 C. Vgl. oben B. 1 p. 39 ff. Andere Betrachtungen stellt **Seneca** an, Epist. 7.

2) Plut. de aud. poet. 1 p. 15 D.

3) Diog. La. 1, 59 lässt den Solon das Spiel der Tragödie geradezu eine **gefährliche Lügenrednerei** (ἀνωφελῆ ψευδολογίαν) nennen.

4) Wie sehr dem Attischen Weisen auch sonst alle Verstellung verhasst war, sagt er uns selbst in einem Skolion (oben B. 2, 2 p. 460). Der elegische Ton seiner Poesien ist auch weit entfernt von dem blossen Scheine, dem sich die Dichter nur zu gern hingeben.

sei er von seinen Feinden schrecklich misshandelt worden, sich selbst und sein Gespann verwundet hatte, und so ganz nach Art eines Schauspielers im Gedränge des Volks auf dem Markte zu Athen erschien [1], rief ihm, wie die Sage erzählt, Solon zu: „Du spielst nicht gut, o Sohn des Hippokrates, den Homerischen Odysseus; denn du thust, um deine Mitbürger zu berücken, das, wodurch er nur die Feinde täuschte" [2]. Hiernach sollte man glauben, Peisistratos sei ein eben so grosser Freund und Beförderer der neuen Schauspielkunst gewesen, als Solon ihr Feind war, um so mehr, da es nach andern Andeutungen wahrscheinlich ist, dass der mächtige und höchst gebildete Tyrann sich zu der Religion des Dionysos bekannte, und folglich die Feier der Dionysischen Feste zu verherrlichen suchen musste. Jedoch wird dieses nirgends mit ausdrücklichen Worten gesagt. Wir wissen nur, dass Peisistratos, dessen Familie von Neleus aus Pylos abstammte [3], durch die Hülfe der Attischen Landbauern und Bergbewohner, die wir für Weinpflanzer nehmen können, sich erhob [4]; und als er nach seiner Vertreibung in Eretria die Mittel sammelte, um seine Rückkehr nach Athen zu bewirken, wurde er vorzugsweise von Naxos und Theben unterstützt, wo bekanntlich die Religion des Dionysos die herrschende war. Nicht ohne Grund kann man also hier auf gemeinsame Kultus-Verbindungen schliessen, welche diese Städte zur genannten Hülfleistung bewogen, wofür Lygdamis später von Peisistratos mit der Tyrannis von Naxos belohnt ward [5]. Ferner bewahrte man zu Athen eine Dionysos-Maske, wovon Einige behaupteten, dass sie auch für die des Peisistratos gelten könne, und es dem Tyrannen als Anmassung anrechneten, seine eigne Gesichtsbildung auf den Dionysos übertragen zu haben [6]. Auch wird von seinen Söh-

1) Herod. 1, 59 ibiq. Bähr.

2) Plut. Sol. 30 p. 95 C D. Bei Diog. La. 1, 60 sagt Solon bei dieser Gelegenheit: „Das seien die Früchte der Lügenrednerei des Thespis." Welcker p. 256. Bentley Opusc. p. 301 ff. Auch in dem nachherigen Erscheinen des Peisistratos mit der als Athene verkleideten Phya liegt eine theatralische Täuschung, die freilich den Beifall des Herodotos (1, 60) nicht erhalten hat. Solon hat dieses Ereigniss aber nicht mehr erlebt. Welcker p. 232.

3) Herod. 5, 65.

4) Herod. 1, 59. Plut. Sol. 29. 30

5) Herod. 1, 64. Clinton F. H. 2 p. 10 ed. 2.

6) Athen. 12, 533 C. Welcker p. 231.

nen gesagt, dass sie den Komos ausgebildet hätten [1]), was wahrscheinlich auf Dionysische Feste geht.

12. Die Attische Festordnung der Dionysien, wie sie im Zeitalter des Aeschylos, Sophokles und Euripides gesetzlich bestand, ist wohl nicht älter als das Ende der Regierung des Peisistratos. Wie es überhaupt in den Hellenischen Staaten Sitte war, bestimmten Orakelsprüche die Art und Weise der Attischen Dionysos-Feier. Nun wissen wir aber aus zuverlässigen Quellen, deren Ansehen durch kein überwiegendes Gegenzeugniss entkräftet wird, dass die Dionysischen Chöre, welche vor Thespis Tragödien ohne Schauspieler aufführten, erst seit dem Ende der 47. Olympiade in Kampfspielen gegen einander auftraten [2]); ferner dass Thespis bereits unter Solon, d. h. zwischen Ol. 54 und 56, seine ersten dramatischen Versuche auf die Bretter zu Athen brachte, aber damals noch keine Nebenbuhler in der tragischen Kunst hatte, wesshalb das Spiel noch nicht agonistisch sein konnte; endlich, dass die tragischen Wettkämpfe Ol. 64, 1, wo Chörilos zuerst (vermuthlich gegen Thespis; denn es ist kein anderer gleichzeitiger Tragiker bekannt, und Phrynichos siegte erst zwölf Jahre später wahrscheinlich über Chörilos) in die Schranken trat [3]), schon längst gestiftet sein mussten. Folglich hat Thespis, welcher nach Suidas und der Parischen Marmorchronik [4]) zuerst in der 61sten Olympiade Stücke aufgeführt hat, die Stiftung dieser Agonen noch erlebt, und damals als bejahrter und erfahrener Dichter vielleicht den jüngern Chörilos oder einen andern unbekannten Tragiker [5]) besiegt, während bei seinem frühern Auftreten unter Solon die Sache noch nicht zum Wettstreite gediehen war.

13. Hiernach gehen also die tragischen Agonen bestimmt bis zur 61sten Olympiade, d. h. bis zur Regierung des Pei-

---

1) Athen. 12, 532 F., nach Idomeneus. Vgl. Kanngiesser, komische Bühne in Athen p. 77-81.

2) S. oben p. 28 Note 5.

3) Suidas v. Χοιρίλος.

4) Oben p. 28 Note 2. Auf Wettkämpfe geht auch das älteste Zeugniss über Thespis bei Aristoph. Vesp. 1479: τ' ἀρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο. Welcker's Trilogie 498.

5) Hierher gehört Antiphanes aus Karystos (Suidas v.) oder Theophanes (Euseb. Ol. 61 T. 8 p. 340 Mai, nova Collect.), welcher mit dem Physiker Xenophanes als τραγῳδοποιός (Sync. p. 238 B) verwechselt zu sein scheint.

sistratos zurück, welcher den Attischen Staat bis Ol. 63, 1 verwaltete, und die Herrschaft auf seinen Sohn Hippias forterbte, unter welchem die tragische Choregie bereits zu den öffentlichen Leistungen gehörte [1]). Eingesetzt aber waren die tragischen Wettkämpfe noch nicht bei der ersten Erhebung des Peisistratos, d. h. um Ol. 55. Folglich ist es höchst wahrscheinlich, dass dieser Herrscher mit Hülfe der Orakel die Chorführung zum Besten der jungen Tragödie so angeordnet habe, wie sie nachher noch bestand. Mit dem Auftreten des Thespis als Schauspieler, dem Chore gegenüber, auf einem besondern, von dem Tanzplatze verschiedenen, Gerüste, musste der Chor, welcher bisher kyklisch gewesen war, d. h. sich um die Thymele, worauf der Chormeister in der Mitte stand, bewegt hatte, nothwendig seine Stellung verändern, und im Wechselgespräch mit Thespis vor der Bühne Fronte machen, indem er durch eine Folge von mehrern Reihen hinter einander ein Viereck bildete. Dieser viereckige oder dramatische Chor kann also nicht älter sein als die Bühne des Thespis; denn so lange die Tragödie noch im Kreise des Chores von dem Chorführer und seinen Choreuten gespielt wurde (was zu Athen seit Ol. 47, besonders durch die Neuerung des Arion und der dem Chore beigefügten Satyrn geschehen sein mochte), blieb die kyklische Form. Wie es nun aber in den ältern Zeiten mit der Verpflichtung der Athener, diese Chöre zu stellen und die Kosten derselben zu bestreiten, gewesen sei, darüber giebt uns Niemand Auskunft. Erst nachdem die demokratische Umgestaltung der Solonischen Verfassung unter dem Archon Kleisthenes zu Stande gekommen war, sollen in der nächsten Olympiade (68, 4) unter dem Archon Isagoras, also neun Jahre nach dem Sturze der Peisistratidenherrschaft [2]), Männerchöre im Wettkampfe gegen einander aufgetreten sein, d. h. die Dithyramben wurden von jetzt an durch Chöre freier Bürger aus den zehn von Kleisthenes eingetheilten Stämmen dargestellt, und die Kosten der Aufführung von den einzelnen Stämmen der Reihe nach bestritten. Dieses

---

1) Aristot. Oecon. 5. Hiermit stimmt die oben S. 32 Note 1 angeführte Thatsache überein.

2) Ueber die Zeitbestimmungen s. Clinton F. H. 2 p. 201 ff.

war eine gesetzliche Verpflichtung, durch Orakelsprüche geheiligt. Folglich können die von Demosthenes in der Rede gegen Meidias aufbewahrten Orakelsprüche[1], worin die Festordnung bestimmt wird, nicht älter sein als Ol. 68, 4.

14. Wie lange Thespis gelebt, wissen wir nicht. Phrynichos, welcher sein Schüler genannt wird, siegte zuerst Ol. 67, 2. Es ist möglich, dass Thespis damals selbst noch Stücke aufführte, und vielleicht von seinem Schüler oder von Chörilos besiegt wurde; denn alle drei müssen wir für Zeitgenossen halten, welche die tragische Kunst, jeder auf seine Weise, erweiterten. Wie nun aber Chörilos noch in die Aeschylische Periode hinüberblühete, und zugleich mit Pratinas seit Ol. 70, wo der 25jährige Aeschylos zuerst gegen beide auftrat, zurückgedrängt wurde, so scheint Thespis, vielleicht auch Antiphanes und Kratinos, seit Ol. 64 von Chörilos übertroffen worden zu sein, und dieser wiederum von Phrynichos Ol. 67. Alle diese ältesten Tragiker, Thespis, Pratinas, Kratinos, Phrynichos, waren in gleichem Grade ausgezeichnet in der Tanzkunst[2], weil das Hauptgeschäft des dramatischen Vortrags noch immer vom Chore ausging, wiewohl der Eine Schauspieler des Thespis dem Chore schon einige Ruhepunkte verschafft hatte[3]. Wo mehrere Dichter zugleich im ehrenvollen Wettkampfe mit einander ihre Kunst ausüben, da muss die Entwickelung und Vervollkommnung rasch vor sich gehen. Daher sehen wir auch in einem Zeitraume von 36 Jahren, welche zwischen Thespis Ol. 61, 2 oder 535 vor Chr. und Aeschylos Ol. 70, 2 oder 499 vor Chr. verflossen sein mochten, die

---

1) Demosth. or. in Mid. c. 51 p 66 ff. ed. Meier. Das Delphische Orakel befiehlt: *ἱστάναι ὡραίῳ Βρομίῳ χορόν*, und das Dodonäische: *Διονύσῳ δημοτελεῖ χοροὺς ἱστάναι*. Der Redner führt diese Orakel an, um zu beweisen, dass *ὕμνους* (d. h. Dithyramben) *τῷ θεῷ ποιεῖν* und *χοροὺς ἱστάναι* nicht nur durch die bürgerliche Satzung oder Festordnung der Dionysien, sondern auch durch göttliches Gesetz befohlen sei.

2) Athen. 1 p. 22 A: *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ, Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος, ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο, διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι*. Phrynichos rühmt sich dessen selbst in einem Epigramme bei Plut. Sympos. 8, 9, 3 p. 732 E F., und auch von Aeschylos ist es bekannt, dass er selbst seine Chöre im Tanze einübte. Uebrigens kömmt der oben von Athenäos erwähnte Kratinos als Tragiker neben Thespis u. s. w. sonst nicht vor. Welcker p. 266. 281.

3) Diog. La. 3, 56. Ob. p. 33 Note 2.

Tragödie zu Athen auf einer Höhe, wo sie allgemeine Achtung gebot und Bewunderung erregte, und den Athenern zum ersten Male einen Ehrenplatz in der Geschichte der Hellenischen Dichtkunst erwarb. Es wird bestimmt versichert, dass Athen schon durch die Tragödien des Thespis und Phrynichos die Hellenen erhoben habe [1]. Das Spiel dieser Männer muss daher grosses Aufsehen gemacht haben, und keineswegs unbedeutend gewesen sein.

15. In der That war es auch kein gewöhnliches Talent, welches unter Mitwirkung des Chores eine ganze tragische Geschichte, in welche natürlich mehrere Personen verwickelt waren, bis zu ihrem Schlusse dramatisch durchführen konnte. Es fällt freilich schwer, einen richtigen Begriff von einem Drama aufzustellen, dessen Oekonomie so wenig bekannt ist. Aber so viel steht fest, dass Thespis als der alleinige Schauspieler seiner eignen Tragödien eine grössere Gewandtheit in der Mimik und im Ausdrucke gehabt haben muss, als die spätern Tragiker, welche die verschiedenen Rollen unter mehrere Schauspieler vertheilten. Es wird uns auch versichert, dass Thespis in einer dreifachen Rolle nach einander aufgetreten sei. Zuerst, heisst es [2], bemalte er sich, wenn er eine tragische Rolle spielte, das Gesicht mit Bleiweis (welches die Hellenen auch sonst als Schminke gebrauchten), dann legte er Portulak auf beim zweiten Erscheinen, und zuletzt führte er den Gebrauch der Masken aus blosser feiner (bemalter) Leinewand ein. Hiermit sind nicht die Fortschritte der theatralischen Kunst während der ganzen dramatischen Laufbahn des Thespis bezeichnet, sondern derselbe Schauspieler wusste durch obige Kunstmittel drei verschiedene Personen in einer und derselben Vorstellung nachzuahmen. Dieser schnelle und täuschende Wechsel der Rollen musste Bewunderung in einer Zeit erregen, wo noch nichts Aehnliches gesehen war, und Solon, der die neue Erfindung, wie Alles im Leben, von der ethischen Seite betrachtete, hatte nicht Unrecht, zu befürchten, dass die Aufnahme und Verbreitung einer solchen Kunst, vermittelst wel-

1) Plut. de glor. Athen. 7 p. 350 A.
2) Suidas v. Θέσπις. Vgl. Dahlmann, Primordia et successus p. 19. Schneider de orig. trag. Gr. p. 70.

cher ein Jeder anders scheinen konnte, als er wirklich war, höchst nachtheilig auf die Sitten wirken möchte, um so mehr da er sahe, dass Peisistratos schon bedeutende Fortschritte darin gemacht hatte.

16. Uebrigens braucht kaum bemerkt zu werden, dass dem Chore unter diesen Verhältnissen ein bedeutender Antheil an der dramatischen Handlung zufallen musste, selbst wenn die Verwickelung des Stücks keinen grossen Aufwand verschiedener mitwirkender und gegenwirkender Kräfte erforderte; und in der That ist es auch nicht nöthig, dass eine grosse Katastrophe durch mehrfache verwickelnde Zurüstungen herbeigeführt werde. Mit Einem Schauspieler war es nicht einmal möglich, solche Stoffe auf die Bühne zu bringen, welche eine Mehrzahl in die Handlung verflochtener Individuen erforderte, da der Chor, dem Einen Schauspieler gegenüber, seinem Wesen nach immer nur im Geiste Einer Person sprechen und handeln konnte. Die Oekonomie der damaligen Tragödie musste also einfach sein. An der Fabel des P e n t h e u s lässt sich dies noch erkennen, während wir über die andern von Thespis behandelten Stoffe keine wahrscheinliche Vermuthung aufstellen können. Im P e n t h e u s aber spielte Thespis die Titelrolle, und der Chor bestand aus Bakchen, deren Führerin A g a v e, die Mutter des Pentheus, war. Zuerst trat nun Thespis wahrscheinlich als Dionysos auf, wie bei Euripides in den B a k c h e n. Er eröffnete das Spiel mit einem Prolog, worin er vermuthlich die Lage der Dinge aus einander setzte, die zu erwartende Handlung motivirte, und die Scene bezeichnete, wo die Handlung spielen sollte, nämlich den Kithäron, oder sonst einen Theil des Thebanischen Gebiets. Hierauf liess sich der Chor in ein Gespräch mit dem Dionysos ein, oder sang ein dithyrambisches Lied, den Plan des Gottes billigend; denn es wird ausdrücklich von Aristoteles versichert, dass Thespis P r o l o g und G e s p r ä c h erfunden habe[1]. Nach dem ersten Chorgesange, welcher

---

1) Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν. Themist. or. 26 p. 316 D (p. 382 D i n d o r f. Vgl. B e c k e r, die Dichtkunst aus dem Gesichtspunkte des Historikers betrachtet (Berlin, 1803.), p. 39. Anders als Aristoteles (Poet. 12, 4) erklärt ein unedirter Grammatiker

etwa so lang sein konnte, als der Parodos in den Bakchen des Euripides, erschien nun Thespis, welcher, beim Anfange des Liedes die Bühne als Dionysos verlassen hatte, in seiner zweiten Rolle, als Pentheus, und entwickelte, dem Chore gegenüber, die Handlung bis zu ihrer Katastrophe, ohne dass eine dritte Person nöthig schien. Oder, wenn noch, wie bei Euripides, Teiresias eingeführt wurde, konnte der Gang der Handlung so gehalten werden, dass nach dem ersten Chorgesange Thespis erst als dieser, der neuen Religion ergebene, Wahrsager auftrat, und den Starrsinn des Pentheus schilderte, welcher dem neuen Kultus feindselig entgegen stand. Darauf, nach längerem oder kürzerem Gespräch mit dem Chore, und einem längeren oder kürzern Stasimon, während welches sich Teiresias entfernt hatte, kam derselbe Schauspieler in seiner dritten Rolle als Pentheus zum Vorschein, und spielte dann unter Mitwirkung des Chors das Stück bis zu Ende.

Dritter Abschnitt.

Der Attische Tragiker Chörilos.

1. Es ist bereits im vorhergehenden Abschnitte auf die Wahrscheinlichkeit hingewiesen, dass Thespis noch mit Chörilos um den tragischen Preis kämpfte; denn nur zwölf Jahre nach dem in den Attischen Didaskalien verzeichneten agonistischen Auftreten des Thespis, erschien auch Chörilos in den tragischen Schranken. Diess war Ol. 64, 1 oder 524 vor Chr.[1]), also vier Jahre nach Peisistra-

---

in Cramer's Anecd. Gr. T. 4 p. 514, 23 den Prolog. Er sagt: πρόλογός ἐστι προαναφωνητικὸς τῶν διὰ τοῦ δράματος εἰσαγεσθαι μελλόντων (Also wie bei Euripides). Ῥῆσις λόγος διεξοδικὸς, ὑπό τινος τῶν ὑποκριτῶν προσώπων λεγόμενος πρὸς τὸν ὄχλον.

1) Suidas v. Χοιρίλλος. Eudok. p. 437. Clinton F. H. 2 p. 15. Nacke de Choerilo p. 4.

tos' Tode, unter der Regierung des Hipparchos [1], gerade als Athen anfing der Sammelplatz auch anderer berühmter Dichter, z. B. des Simonides, Anakreon, Lasos u. a., zu werden. Chörilos war ein Athener von unbekannten Eltern. Während seines langen Lebens, von dem wir leider gar nichts wissen, machte die tragische Kunst bedeutende Fortschritte, hinter denen kein älterer Dichter zurück bleiben durfte, wenn er sich mit den jüngern erfinderischen Geistern messen wollte. Ihm ward von Einigen die erste Einführung der Masken und der Theaterkostüme beigelegt [2], die sich gewiss alle Kunstgenossen sogleich aneigneten; daher sie auch Thespis eingeführt haben soll, ohne dass ihm desshalb die Erfindung derselben beizulegen ist. Auf der andern Seite muss sich Chörilos die Neuerungen des gleichzeitigen Phrynichos und Aeschylos zu Nutze gemacht haben, um mit diesen beiden Dichtern wetteifern zu können. Phrynichos aber brachte zuerst Frauenmasken auf die Bühne [3], und Aeschylos vervollkommnete den ganzen scenischen Apparat, und hob und erweiterte die Idee der Tragödie so sehr, dass zwischen ihm und Thespis, Chörilos und Phrynichos ein weit grösserer Abstand war, als zwischen seiner Kunst und der Vollendung des Sophokles [4]. Diesem Riesenschritte musste Chörilos sowohl als auch Pratinas nachzukommen streben, als sie beide zuerst Ol. 70, und gewiss nachher noch öfters mit Aeschylos in die Schranken traten [5]. Und wie konnte Phrynichos noch Ol. 76 mit dem tragischen Chore, welchen Themistokles ausgerüstet hatte, unter dem Archon Adeimantos siegen [6], wenn er nicht auch mit der Zeit fortgeschrit-

---

1) S. die Stellen bei Clinton 2 p. 201 ff.

2) Suidas v. Χοιϱίλλος Ἀθηναῖος, Eudok. p. 437. Hesychios Illustr. (10 p. 58 ed. Orelli) spricht nur von dem Epiker Chörilos aus Samos. Corsini F. A. 3 p. 120 Jacob Sophocl. Quaest. p. 146 ff.

3) Suidas v. Φϱύνιχος,

4) Vita Aesch. Robortell. p. 696 ed. Pauw; od. Stanley p. 703.

5) Suidas v. Πϱατίνας. Küster daselbst T. 1 p. 665 Petitus Misc. III, 14 T. 1 p. 165. Clinton F. H. 2 p. 23.

6) Plut. Them. 5 p. 114 B C. Clinton 2 p. XV f. gegen Corsini F. A. 3 p. 336. Uebrigens siegte in derselben Zeit auch der achtzigjährige Simonides in Athen mit dem dithyrambischen Chore der Antiochischen Phyle, welchen Aristeides, der Sohn des Xenophilos, gestellt hatte. Oben B. 2, 2 p. 136. Schol. zu Tzetz. Chil in Cramer's Anecd. Gr. T. 3 p. 353.

ten wäre, und damals vollkommnere Tragödien auf die Bühne gebracht hätte, als diejenigen sein mochten, mit denen er fünf und dreissig Jahre früher siegte?

2. Chörilos' Ruhm war Ol. 74, 2 d. h. im Jahre nach dem ersten Siege des Aeschylos[1]), noch nicht erloschen[2]). Damals hatte er also eine dramatische Laufbahn von vierzig Jahren zurück gelegt. Nehmen wir nun an, dass er bei seinem ersten Auftreten (Ol. 64, 2) fünf und zwanzig Jahre alt war, so musste er Ol. 74, 2 fünf und sechzig alt sein, und konnte daher als ein achtzigjähriger Greis noch Zeuge des ersten tragischen Sieges sein, welchen Sophokles in einem Alter von acht und zwanzig Jahren (vielleicht brachte Sophokles schon früher Stücke auf die Bühne, aber ohne damit zu siegen) davon trug[3]). Es ist auch gar nicht unwahrscheinlich, dass Chörilos in einem Alter von 75 bis 80 Jahren mit einem jüngern Tragiker von 24 bis 28 Jahren um den Preis gekämpft habe[4]), um so mehr, wenn wir bedenken, dass auch Simonides noch im achtzigsten Lebensjahre mit einem dithyrambischen Chore siegte[5]). Die grosse Anzahl von Chörilos' Dramen, welche sich auf 150 oder 160 belief, und womit der Verfasser nur dreizehnmal siegte[6]), bezeugen ein langes Leben des Dichters, und, was noch wichtiger ist, die frühe Einführung der Sitte, mit Tetralogien zu kämpfen; denn da nur an zwei Festen im Jahre dramatische Spiele in Athen aufgeführt wurden, so ist es klar, dass, wer 150 Stücke geschrieben hat, selbst bei einem Alter von 80 Jahren, von denen er 55 dem Theater widmete, mehr als 2 jährlich auf die Bühne bringen musste. Ist diese

1) Mar. Par. Ep. 51.

2) Cyrill. ctr. Jul. 1 p. 13 B. Syncell. p. 254 B. Euseb. chr. p. 343 ed. Mai, Scriptt. Vett. nova Coll. T. 8.

3) Mar. Par. Ep. 57. Plut. Vit. Cim. 8 p. 483 D E.

4) Schol. zu Arist. Pax 73. Vita Gr. Sophocl. Näke (de Choer. p. 8) glaubt, diese Nachricht eines Wettstreites des Chörilos mit Sophokles sei aus einem Missverständniss des Suidas (v. Σοφοκλῆς) entstanden, welcher sagt, Sophokles habe wetteifernd gegen den Chor des Thespis und Chörilos geschrieben. Vgl. Hermann de choro Eumenid. II p. XVIII Opusc. T. 2 p. 136.

5) Plut. an seni sit ger. resp. 3 p. 783 A.

6) Suidas v. Χοιρίλλος. Eudokia (p. 437) giebt ihm 100 Siege, die gewiss auf einem Schreibfehler beruhen. Uebrigens hat Sophokles nach den höchsten Angaben nur 130 Stücke geschrieben, wovon der Grammatiker Aristophanes 17 für unächt erklärte.

Sitte nun auch nicht älter als Aeschylos' erstes Auftreten (d. h. Ol. 70, 2), so muss Chörilos sowohl als Phrynichos, welcher nach Ol. 76, 1 mit Themistokles als Choragen siegte, damals nothwendig auch Tetralogien gedichtet haben.

3. Die Erfindung des Satyrspiels, als einer besondern dramatischen Gattung, setzt schon die Idee einer Vereinigung mehrerer dramatischer Stücke zu einem Ganzen oder zu einer zusammenhängenden Darstellung voraus, da kein Beispiel bekannt ist, dass Satyrspiele allein und ohne Begleitung von Tragödien aufgeführt wären. Da also Pratinas einstimmig für den Erfinder dieser Gattung gilt, so muss mit ihm schon die Erweiterung des tragischen Spiels zu Tetralogien beginnen, und der Wettkampf, welchen dieser Dichter mit Chörilos und Aeschylos bestand, muss ein tetralogischer gewesen sein. Auch hören wir einen alten Dichter von der Zeit reden, als Chörilos noch König war im Satyrspiel [1]; woraus hervorgeht, dass die Erfindung des Pratinas von seinen Kunst- und Zeitgenossen nicht nur beifällig aufgenommen, sondern auch eifrig nachgeahmt wurde. Satyrspiele sind freilich von Chörilos gar nicht mehr bekannt [2], wie denn überhaupt von dem reichen dramatischen Nachlasse dieses Dichters wenig auf die Nachwelt gekommen ist, so dass weder Athenäos noch irgend ein andrer Alexandrinischer Gelehrter Exemplare davon in Händen gehabt zu haben scheint. Der einzige Pausanias führt bei Gelegenheit der Erzählung von Triptolemos ein Drama des Chörilos unter dem Titel Alope an, worin geschrieben stand, dass Kerkyon und Triptolemos Brüder gewesen, und von den Töchtern des Amphiktion, deren Namen nicht bekannt sind, geboren wären. Rharos zeugte nämlich den Triptolemos, und Poseidon den Kerkyon. Das Uebrige der mystischen Sage, welche in Eleusis ihren Sitz hatte, wird von Pausanias aus heiliger Scheu (denn er war ein Eingeweihter) verschwiegen [3]. Alope war aber die Tochter des Kerkyon, mit welcher

1) Bei Plotius de metr. 2655 f. Putsch. Naeke, p. 15. 263.

2) Schon Casaubon (p. 121 f. ed. Ramb.) hat einige Satyrspiele unter den Stücken des Chörilos vermuthet. Vgl. Welcker, Nachtrag p. 282. Hermann zu Aristot. Poet. p. 108.

3) Paus. 1, 14, 2. Ein Satyrdrama Kerkyon schrieb Aeschylos (Schütz p. 9. 67 f.), und eine Alope oder ein Kerkyon war

Poseidon den Hippothoon zeugte [1], welchen die Mutter aussetzen liess; doch Hirten fanden das Kind, wie es von einer Stute gesäugt ward, und brachten es zurück, worauf Kerkyon es von Neuem aussetzte, die Mutter desselben aber mit eigner Hand umbrachte. Eine Quelle, welche den Namen Alope führte, soll durch Poseidon aus ihrem verwandelten Körper entstanden sein [2]. Hier haben wir also wiederum Mythen der Attischen Heimath, welche, gleich der Sage von der Erigone, von Theseus, Erechtheus und Triptolemos (einem Satyrdrama des Sophokles), sehr früh auf die Bühne kamen.

4. Zu den ältesten Schriftstellern, welche den Chörilos erwähnen, gehört der Komiker Alexis im Linos [3], wo dem jungen Herakles unter andern Büchern auch Chörilos unmittelbar nach der Tragödie vorgelegt wird, worauf dann Homeros, Epicharmos und allerlei andre Schriften folgen. Hier ist nun die Frage, ob Chörilos als bestimmter Verfasser der schon erwähnten Tragödie, oder als Beispiel eines Dichters von Satyrdramen, worin Chörilos sich ausgezeichnete, zu betrachten sei. Da für jede Dichtgattung nur ein Verfasser genannt ist, für die älteste Hymnenpoesie Orpheus, für das Lehrgedicht Hesiodos, für das heroische Epos Homeros [4], und für die Komödie Epicharmos, so ist es klar, dass nach Erwähnung der Tragödie Chörilos nicht noch einmal als Tragiker aufgeführt werden konnte, sondern, dass vielmehr mit seinem Namen das Satyrspiel bezeichnet ist, worin er ja König war, was nicht einmal von Pratinas behauptet wird [5].

---

von Euripides vorhanden (Phot. Lex. v. ὀδῆσαι p. 230. Etym. M. p. 420, 18.)

1) Schol. zu Arist. Av. 560. Paus. 1, 3, 1.

2) Hygin. fab. 187. Auf dem Wege von Eleusis nach Megara sah Pausanias (1, 39, 3) das Grabmal der Alope, bei welcher Gelegenheit auch er den Mythus von ihrem Tode, und von der Geschicklichkeit des Kerkyon im Faustkampfe, worin der einzige Theseus ihn besiegt haben soll, erzählt.

3) Athen. 4, 164 C.

4) Näke de Choerilo p. 6. 15 versteht hier unter Homeros den Meister in der tragischen Poesie, wie Homeros auch von Plato (Theaet. p. 152 E) neben Epicharmos, dem ersten grossen Meister in der Komödie, genannt wird. Vgl. oben p. 9. Note 2.

5) Welcker, Nachtrag p. 282. Uebrigens hat das Chörileïsche Metrum:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —, —. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

von dem ältesten Beispiele eines unbekannten Dichters, worin der Name Chörilos vorkam (ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις), und nicht von Chörilos, als sei dieser der Erfinder desselben gewesen, seinen Namen. Die Griechischen Metriker kennen es nicht einmal unter dieser Benennung. Näke p. 257. 265.

Vierter Abschnitt.

Die Tragödie des Phrynichos.

1. Phrynichos wird oft mit Thespis zu den ersten Begründern 1), oft auch mit Aeschylos zu den grössern Meistern der tragischen Kunst gezählt 2). Schon hieraus lässt sich schliessen, dass er das Zeitalter beider Dichter berührte, und die Fortschritte der Tragödie theils selbst durch eigne Anstrengung beförderte, theils zu seinen Zwecken zu benutzen wusste. Er war ein Athener 3), der Sohn des Polyphradmon 4), oder Phradmon 5), und hatte einen Sohn, welcher den Namen des Grossvaters führte und auch Tragiker war 6). Sein Talent bildete sich in der Schule des Thespis aus 7), und durch ihn wurde der scenische Apparat durch die Einführung von Frauenmasken vervollkommnet 8).

---

1) Athen. 1, 22 A. Plato Min. p. 321 A. Vita Aesch. Robort. p. 696. Stanley p. 701.

2) Plut. Symp. 1, 1, 5 p. 615 A; de mus. 20 p. 1137 E. u. s. w.

3) Suidas v. Φρύνιχος.

4) Paus. 10, 31, 4. Suidas v. Eudokia p. 428. Schol. zu Arist. Av. 750. Clinton F. H. 2, p. XXXI ed. 2.

5) Prol. ad Aristoph. p. XXIX Beck (Küster p. XII.). Die gründlichste Forschung über Phrynichos ist noch immer die von Bentley Opusc. p. 292-300 Vgl. W. Schneider de orig. trag. Gr. p. 64 ff. Jacob Sophocl. Quaest. p. 148 ff. Uebrigens hiess der Vater des Phrynichos nach Andern (bei Suidas) Chorokles, oder Minyras. Indess sagt der Schol zu Arist. Av. 750, dass Phrynichos, der Sohn des Chorokles, ein von dem Tragiker verschiedener tragischer Schauspieler (vgl. Schol. zu Vesp. 1500. Welker Nachtrag p. 285) gewesen sei, welchen Suidas offenbar mit dem Tragiker verwechselt, wie er auf der andern Seite noch einen zweiten Tragiker Phrynichos, einen Sohn des Melanthas (vgl. Eudok. p. 428, und Schol. zu Arist. Vesp. 220) aufführt, diesem aber unter andern die Eroberung von Miletos beilegt, wodurch derselbe mit dem Sohne des Polyphradmon identificirt wird. Die Alten sprechen überall nur von Einem Tragiker Phrynichos. Der Komiker desselben Namens war ein Sohn des Eunomides (Schol. Arist. Ran. 15). Ein vierter Phrynichos ist der Feldherr der Athener, berüchtigt wegen seines Verraths, den er an Athen beging; Thucyd. 8, 50 f. und daselbst Göller und Poppo. Vgl. Plut. Alcib. 25; Schol. Arist. Ran. 701. Av. 750. Apostol. 20, 40. Proverb. Bodl. 882 p. 108. Suidas v. Φρυνίχου πάλαισμα u. v. παλαίσμασιν. Vgl. Sluiter Lectt. Andocid. p. 117 ff.

6) Suidas v. Φρύνιχος.

7) Suidas a. a. O.

8) Suidas a. a. O. (Schol. Arist. Thesm. 171), welcher ihn auch zum

Er siegte, wie es scheint, zum ersten Male Ol. 67, 2 oder 511 vor Chr.[1]), also im zweiten Jahre des Hippias, und zwölf Jahr vor dem ersten Siege des Aeschylos[2]), der ihn als Knabe von dreizehn Jahren auf der Attischen Bühne schon sehen konnte. Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass Phrynichos damals den Chörilos überwand, welcher noch in der Kraft seines Geistes dastand und fortfuhr seinen Ruhm wenigstens noch acht und zwanzig Jahre lang neben Phrynichos und Aeschylos zu behaupten; denn wir finden Phrynichos neben ihm noch Ol. 74, 2 oder 484 vor Chr. auf der Liste der gefeierten Dichter[3]), in einer Zeit, als Aeschylos bereits funfzehn Jahre als Tragiker gewirkt hatte. Ja Phrynichos erscheint, wie wir oben sahen[4]), nach einer dramatischen Laufbahn von fünf und dreissig Jahren Ol. 76, 1 oder 476 vor Chr. noch einmal als Sieger auf der Bühne, und er brauchte nur ein Alter von etwa siebenzig Jahren zu erreichen (wenn er nämlich eben so früh anfing für das Theater zu dichten als Aeschylos oder Sophokles), um den Sophokles auftreten zu sehen (Ol. 78, 1 oder 468).

2. Das älteste Zeugniss über Phrynichos ist eine Siegstafel, welche Themistokles zum Andenken an seine erfolgreiche Ausrüstung des tragischen Chors Ol. 76, 1, als die Agonen dieser Art schon mit grossem Wetteifer und Ehrgeize betrieben wurden, öffentlich aufstellte. Auf derselben waren die Worte eingegraben: „Themistokles der Phrarrier rüstete den Chor aus, Phrynichos führte das Stück auf, Adeimantos war Archon[5])". Dieses geschah also nur eine Olympiade nach der Schlacht bei Salamis, an deren Siegsfeier Sophokles, etwa siebenzehn Jahre alt, dem um die Attischen Trophäen tanzenden Chore den Päan vorsang[6]), oder zwei Olympiaden nach dem ersten tragischen Siege des Aeschylos[7]), welcher sechs Jahre früher mitge-

---

Erfinder des (trochaeischen) Tetrameters macht, welcher indess schon seit Archilochos vorhanden war.

1) Suidas. Eudokia (p. 428) hat dieselbe Zahl, aber ohne ἐνίκα.

2) Schol. zu Arist. Ran. 941: ἦν δὲ πρὸ Αἰσχύλου. Vgl. Tzetz. zu Lycophr. p. 256, zu Hes. ἔργ. 414. und in Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 337, 6.

3) Oben p. 59 Note 2.

4) Oben p. 58 Note 6.

5) Plut. Them. 5 p. 114 B.

6) Vita Soph.

7) Mar. Par. ep. 51.

kämpft hatte in der Schlacht bei Marathon [1]. Nach dieser Zeit, in welcher Phrynichos etwa ein Sechziger sein mochte, und Aeschylos noch kein Funfziger, verschwindet Phrynichos aus der Geschichte. Dürfen wir einer Notiz trauen, die sich in die Prolegomenen eines Ungenannten zum Aristophanes verirrt hat, so begab er sich wie späterhin Aeschylos nach Sikelien und starb daselbst [2], vermuthlich an Hieron's Hofe, damals einem berühmten Sammelplatze der grössten Dichter [3].

3. Sein Andenken konnte selbst im Glanze der nächsten Generation tragischer Dichter, von denen ausser dem Aeschylos Ion von Chios, Achäos von Eretria, Sophokles und Euripides als die würdigsten Repräsentanten der ganzen Gattung in den Alexandrinischen Kanon aufgenommen wurden, nicht erlöschen. Besonders war Aristophanes ein grosser Verehrer des Phrynichos, was gewiss das beste Zeugniss für seine Kunstleistungen ist. Bei ihm sagt Agathon in den Thesmophoriazusen zu Mnesilochos [4]:

Von Phrynichos aber hast du sicherlich gehört,
Dass selbst er schön war und sich schön auch kleidete;
Desswegen waren, traun! auch seine Dramen schön;
Denn was man dichtet, muss charakterähnlich sein.

Aeschylos bekennt in den Fröschen (1332) des Phrynichos Chorlieder zu seinen Zwecken benutzt und umgearbeitet zu haben, wahrscheinlich weil man ihn eines zu freien Gebrauches des fremden Eigenthums beschuldigt hatte:

Ja neu ins Schöne hab' ich aus dem Schönen sie
Gepflanzet, dass man nicht zugleich mit Phrynichos
Auf Einer heil'gen Blumenau' mich pflücken säh'.

Besonders wohlklingend und ansprechend waren diese Lieder des Phrynichos, welche dem Aristophanes und dem ältern Theile der Attischen Zuhörer, welche den Phrynichos noch selbst gehört hatten, besser gefielen, als der jüngern Generation, die schon, von einem ganz andern Geiste beseelt, sich mehr der Kunst des Euripides zuwandte. Daher ver-

---

1) Mar. Par. ep. 49.

2) Arist. ed. Beck p. XXIX (Küster p. XII). Clinton F. H. 2 p. XXXI ed. 2.

3) Oben B. 2, 2 p. 131 ff. 171 f. 181 f. 211 f.

4) Vers 164 und dazu Fritzsche p. 55 f.

achtet auch Euripides bei Aristophanes [1]) die Einfachheit der Lieder des Phrynichos, welcher einem ungebildeten Publicum um so leichter gefallen könnte, da es auch dem Aeschylos nicht schwer geworden sei, dasselbe zu täuschen. Aber wo Aristophanes selbst sein eignes Urtheil ausspricht, da sehen wir ihn Phrynichos im Chorliede dem Aeschylos gleichstellen und mit Liebe und Bewunderung sich ihm zuwenden. Die Nachtigall lässt er in den Vögeln von ihren eignen Liedern singen [2]):

Gleich der Biene sog aus ihnen
Phrynichos seines Gesangs, des ambrosischen, nährende Fülle,
Ein süsses Lied sich immer wählend.

4. Diese Lieder des Phrynichos waren im Zeitalter des Aristophanes unter den Greisen Athen's, welche in ihrer Jugend den Tragiker vermuthlich selbst gehört hatten, noch im geneigten Andenken und wurden noch immer gern gesungen [3]):

— καὶ μινυρίζοντες μέλη
Ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα.

Wie die Scholiasten zu dieser Stelle gewiss richtig bemerken, so geht diese komische Bezeichnung der beliebten alten Lieder des Phrynichos hauptsächlich auf die Phönissen dieses Tragikers, von denen Glaukos in einem Werke über die Mythen des Aeschylos behauptete, dass sie den Persern dieses Dichters zum Muster gedient hätten [4]). Der

1) Ran. 940.

2) Av. 750, wozu der Schol. bemerkt: Φρύνιχος ἐπὶ μελοποιΐας ἐθαυμάζετο. Dasselbe auch zu Vesp. 220: δι᾽ ὀνόματος ἦν καθόλου ἐπὶ μελοποιΐᾳ. Ferner zu Ran. 1334: ἦν δὲ οὗτος ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσι Φρύνιχος. Vgl. zu Ran. 940: τοῦτον ἐπαινοῦσιν εἰς τὴν μελοποιΐαν. Uebrigens schloss sich Phrynichos bei der Komposition seiner Lieder der Kitharodik an, Schol. zu Ran. 1333: ἀποδέχονται δὲ πάντες τοῖς μέλεσι τὸν Φρύνιχον ἐπιτυγχάνοντα τοῖς κιθαρῳδικοῖς. Die Kitharodik scheint also die gemeinsame Quelle der ältern Tragiker gewesen zu sein. Hierdurch erhält eine dunkele Stelle des Plutarch (de mus. 20 p. 1137 E) einiges Licht, wo die Gründe berührt werden, warum Aeschylos und Phrynichos absichtlich das Chroma in der Musik vermieden, die Kitharoden aber sich desselben von Anfang an, noch vor dem enharmonischen Geschlechte, bedient hätten.— Ueber die Päane des Phrynichos s. oben B. 2, 1 p. 70; über den Hymnus auf Pallas (auch μέλος genannt, Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 333, 12) B. 2, 2 p. 60 f.

3) Arist. Vesp. 220. Vgl. Welcker zu Schwenck's Andeut. p. 331.

4) Argument. Pers. Aeschyl. Fr. Jacobs im Attischen Museum B. 4. (1802) p. 346 f. (Vermischte

Chor bestand hier, wie der Titel lehrt, aus Phönikischen Frauen und das Stück spielte am Hofe des Xerxes zu Susa. Es begann nicht mit dem Chore, wie bei Aeschylos, sondern mit der iambischen Erzählung eines Eunuchen, welcher den Prolog mit diesem Verse eröffnet [1]):

Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων,

und dann beim Anordnen der Ehrensitze für die erwarteten Vorsteher des Persischen Reichs die eben bekannt gewordene Nachricht von der Niederlage des Xerxes bei Salamis mittheilt. Bekanntlich hat Aeschylos diesen Bericht den Aeltesten des Reichs, aus denen der Chor besteht, in den Mund gelegt:

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων u. s. w.

Dass auch bei Phrynichos die Aeltesten des Persischen Reichs auf der Bühne repräsentirt waren, lässt sich aus der obigen Notiz des Glaukos mit Sicherheit schliessen. Der Antheil derselben an der Handlung mochte bei ihm auch wohl ein ähnlicher sein wie bei Aeschylos; wir sind aber nicht im Stande, über die Anlage des Ganzen auch nur eine Vermuthung aufzustellen.

5. Besonders ansprechend und berühmt waren aber nach Aristophanes' Andeutung die melischen Theile dieses Stückes, weil sie sich so lange im Munde des Volks erhielten. Die Anfänge von zwei Chorliedern sind uns von den Scholiasten zu der obigen Stelle des Aristophanes noch erhalten:

Σιδῶνος προλιποῦσα τὸν ναόν,

und

Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα.

Hieraus wird die obige Anspielung des Komikers auf die alten wonnigen Sidonslieder des Phrynichos erst recht klar, und wir lernen zugleich, dass der Chor der Phönikischen Frauen, welche den Tempel Sidon's und die Sidonische

---

Schriften Th. 5 p. 550 f.) Hermann de Aeschyli Persis, 1812. Opusc. 2 p. 87 f. Vgl. C. G. Siebelis de Aeschyli Persis (Lips. 1794. 8.) p. 12. 15. Bourigny sur les Perses d'Eschyle in d. Mém. de l'Acad. des inscr. T. 29 p. 58. Passow Meletem. in Aeschyli Persas p. 16. Welcker Rhein. Mus. 1837 p. 204 ff. Böttiger Opusc. p. 204. Sintenis zu Plut. Vit. Themist. c. 5. p. 56. Lud. Preller de Aesch. Persis, 1852, p. 8 f. Note 9.

1) Argum. Aesch. Pers. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die von Suidas (v. Φρύνιχος, vgl. Eudok. p. 428) angeführten Perser

Stadt 1) verlassen zu haben versichern, aus Priesterinnen bestand, die am Hofe des Perserkönigs verweilend, oder bei der Botschaft des in Hellas erlittenen Unglücks des Xerxes von Sidon dorthin eilend, den innigsten Antheil an dem Ereignisse nehmen mussten, da Schiffe der Phönikier den grössten und vorzüglichsten Theil der Persischen Flotte ausmachten 2), von denen gewiss viele mit ihrer Mannschaft untergegangen waren. Mit kluger Wahl scheint also der Dichter das Pathos, in dessen Darstellung er auch sonst besonders stark geschildert wird, in den Chor gelegt zu haben.

6. Ausserdem sehen wir aus der Erwähnung des Dieners und der Aeltesten des Reichs, dass Phrynichos bereits zwei Schauspieler hatte, die sich auch in die andern Rollen des Stücks (vielleicht Xerxes und Atossa) theilen mussten. Hiermit stimmt die Zeitrechnung genau überein. Den zweiten Schauspieler hatte Aeschylos wenigstens seit Ol. 70, 2 (499 vor Chr.) eingeführt. Die Phönissen des Phrynichos können aber erst nach Ol. 75, 1 (480 vor Chr.) gegeben sein, also volle 20 Jahre nach dem ersten Auftreten des Aeschylos, und drei Jahre nach der Zeit, in welche Eusebios u. A. den Ruhm des Phrynichos setzen. Wenn nun ferner bekannt ist, dass Phrynichos mit dem Chore des Themistokles unter dem Archon Adeimantos Ol. 76, 1 (476 vor Chr.) gesiegt hat, so liegt die Vermuthung nicht fern, dass es gerade die **Phönissen** waren, zu welchen der Held von Salamis damals den tragischen Chor ausgerüstet hatte 3), und dass die neue Tragödie in der Absicht geschrieben war, den Ruhm Athens durch die Darstellung der Leiden eines durch göttliche Schickung bestraften übermächtigen Herrschers zu feiern, und an die Thaten des Themistokles zu erinnern, dem das wankelmüthige Attische Volk gerade damals seine Gunst zu entziehen anfing und die Verbannung vorbereitete, welche

---

des Phrynichos identisch sind mit den **Phönissen** dieses Dichters.

1) Gewiss erinnerte Euripides durch den Anfang des ersten Chorliedes seiner Phönissen (V. 209): Τύριον οἶδμα λιποῦσα' mit gutem Erfolge an das berühmte Stück des Phrynichos, welches zu den glorreichsten Waffenthaten der Athener in einer so nahen Beziehung stand.

2) Herod. 7, 89. Vgl. cap. 23. 34. 44. 90.

3) **Bentley** Opusc. p. 293. **Jacobs**, vermischte Schr. Th. 5 p. 331.

Ol. 77, 2 (471 vor Chr.) erfolgte. Im Jahre vor diesem Ereignisse hatte auch Aeschylos mit seinen Persern gesiegt, worin freilich die Namen der Hellenischen Helden gar nicht erwähnt werden, sondern der glorreiche Sieg bei Salamis als das Werk des göttlichen Schutzes und einer gerechten weltordnenden Macht geschildert wird[1]. Nur die ergreifende Trauer der Besiegten, die sich auch bei Phrynichos besonders im Chore deutlich aussprechen musste, lässt hier die Grösse des Sieges ermessen.

7. Wie lange sich die Phönissen sammt den übrigen Stücken des Phrynichos durch Abschriften erhalten haben, lässt sich nicht bestimmen. Auf die Bühne sind sie in dem nach ihrer ersten Aufführung zunächst folgenden Zeitalter, wo Aeschylos, Sophokles, Euripides u. s. w. nach einander das Feld behaupteten, schwerlich wieder gebracht worden. In der spätern gelehrten Periode werden sie nur selten angeführt. Athenäos kannte den Vers der Phönissen[2]:

ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ' ἀείδοντες μέλη,

vermuthlich nur aus Aristoxenos, und der Verfasser der Einleitung zu den Persern des Aeschylos schöpfte seine Notizen über dasselbe Stück aus Glaukos. Von den andern Dramen des Phrynichos, deren Anzahl wohl kaum mehr als funfzehn ausmachte, sind uns grösstentheils nur die Titel bekannt, welche nicht einmal immer sicher sind und oft mit den Namen der Komödien eines jüngern Phrynichos durch einander gemischt erscheinen. Suidas führt ausser den Persern noch acht Stücke von ihm an, Pleuronia, die Aegyptier, Aktäon, Alkestis, Antäos oder die Libyer, die Gerechten, die Beisitzer und die Danaiden[3]. Dazu kommen in einem zweiten Artikel des Suidas über den andern Attischen Tragiker Phrynichos, den Sohn des Melanthas (welcher aber von dem ersten nicht verschieden ist), noch vier Stücke, die Andromeda, die Erigone, die Pyrrhichisten und die Einnahme von Miletos, für deren Aufführung der Dichter eine Geldstrafe von 1000 Drachmen in Athen habe zahlen müssen[4].

---

1) Blümner über die Idee des Schicksals p. 85. Passow Meletem. de Aesch. Pers p. 25.

2) Athen. 14 p. 635 C.

3) Eudok. p. 428 bietet keine Verschiedenheit dar.

4) Diese letzte Notiz fehlt bei Eudokia.

8. Wir sprechen von diesem letztgenannten Stücke zuerst, weil sein Dasein von allen am besten verbürgt ist, und weil es in der Geschichte der Hellenischen Dramatik das erste Beispiel von einer Tragödie liefert, zu welcher ein eben vorgefallenes Ereigniss den Stoff lieferte. Nach diesem Versuche, den historischen Stoff der Gegenwart zu Tragödien zu verarbeiten, worin Phrynichos durch sein zweites Stück dieser Art, die Phönissen, den Aeschylos, wie wir eben sahen, zum Nacheiferer hatte, kehrte man zu den Mythen der Vorzeit zurück, in denen die vollendete Kunst die Idee des Tragischen reiner ausgedrückt fand und reiner darstellen konnte, als in Behandlung der Geschichte der Gegenwart, worin Parteihass und Leidenschaft die Gemüther der Einzelnen noch zu sehr bewegte, als dass es dem Dichter möglich gewesen wäre, seinem Principe gemäss auf dieselben zu wirken, und in ihnen das durch sein Spiel erregte Mitleid und die Furcht zu reinigen, d. h. durch ideale Darstellung der Charaktere dieselben wieder zu beruhigen und den ganzen Verlauf der dargestellten Begebenheit von einem höhern Gesichtspunkte aus betrachten zu lehren.

9. In dem sehr ausführlichen Berichte über die Eroberung von Miletos durch die Perser unter Dareios [1]) erzählt Herodotos, dass die Athener dem Unglücke ihrer Stammverwandten in Asien bei vielen andern Gelegenheiten, aber besonders dadurch ihr Mitleid bezeugt hätten, dass, als Phrynichos einst die Einnahme von Miletos dramatisirt auf die Bühne brachte, das Theater in Thränen ausgebrochen sei, und man den Dichter für diese Erinnerung an das Unglück einer befreundeten Stadt um tausend Drachmen gestraft und befohlen habe, Niemand solle dieses Drama wieder zur Aufführung benutzen [2]). An der Wahrheit dieser Erzählung lässt sich wohl nicht zweifeln, weniger desshalb, weil viele andere Schriftsteller fast wörtlich mit Herodotos

---

1) Diese fällt Ol. 71, 3 (494 vor Chr.), im sechsten Jahre nach dem Aufstande des Aristagoras (Herod. 6, 18), welcher im dritten Jahre des Ionischen Krieges in Thrakien bereits ermordet war (Herod. 5, 126, vgl. mit Thukyd. 1, 100). Clinton F. H. 2 p. 244. Dodwell Ann. Thucyd. p. 42 f.

2) Herod. 6, 21. Heeren's Ideen B. 3 p. 486 ed. 1.

übereinstimmen; denn sie alle schöpften aus derselben Quelle[1]; sondern weil das Ereigniss in die Jugendjahre des Berichterstatters fällt, welcher vielleicht selbst den Phrynichos noch gesehen hatte. Ferner, sagt man, knüpft sich an diese missbilligte Vorstellung des Tragikers auch ein Sprichwort, welches Aristophanes in der Schlussscene der Wespen erwähnt[2]:

Πτήσσει Φρύνιχος ὥς τις ἀλέκτωρ,

und welches die alten Erklärer auf obigen Vorfall beziehen, bei welchem die über das Spiel des Phrynichos zu sehr ergriffenen Athener diesen furchtsam und schüchtern von der Bühne geworfen haben sollen[3]. Indess ist dieser Zusatz wenig verbürgt, da kein Parömiograph jenes Sprichwort anerkennt, und die Stelle des Aristophanes auch einen andern Sinn hat[4].

10. Von dieser Tragödie des Phrynichos ist uns auch nicht ein einziges Bruchstück bekannt; — ein Beweis, dass man sie nicht sorgfältig aufbewahrte, und dass der Inhalt derselben wenigstens den Athenern in der That verhasst sein musste. Diese hatten sich früher dem Ionischen Bunde unter Aristagoras angeschlossen, aber schon nach der Niederlage bei Ephesos denselben wieder verlassen[5]. Als nun nachher das Persische Heer, man weiss nicht unter welchen

---

1) Kallisthenes bei Strabo 14 p. 635 C = 942 B. Plut. reipubl. ger. praec. 17 p. 814 B. Liban. T. 1 p. 506. Schol. zu Arist. Vesp. 1481 Tzetz. Chil. 8, 156. und zu Hesiod. ἔργ. 414. Ammian. Marcell. 28, 1. Der Titel des Stücks ist Μιλήτου ἅλωσις, wozu Kallisthenes noch fügt ὑπὸ Δαρείου.

2) Vers 1481, daselbst die Scholien.

3) Aelian. V. H. 13, 16 (17) u. daselbst Perizonius, welcher auch zu 3, 8 ausführlich über Phrynichos spricht. Statt ἀλέκτωρ hat übrigens Aelian ἀλεκτρυών.

4) Die Worte gehen auf eine kühne Tanzfigur, welche dort von dem alten Philokleon in der Person des Phrynichos dargestellt wird, um die neuern Tragiker, die keine Tänzer waren, zu beschämen, oder, wie ein Hahn, zum Kampfe heraus zu fordern (Bentley Opusc. p. 298 f.). Phrynichos war aber als der geschickteste Tänzer seiner Zeit bekannt (Athen. 1 p. 22 A), und rühmte selbst von sich (Plut. Symp. 8, 9, 3 p. 732 E F): σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή. Die schwerste Form der von Phrynichos ausgeführten Tänze war der ἐκλακτισμός (Hesych. v. Pollux 4, 105, vgl. 102), von Aristophanes (Vesp. 1515) ausdrücklich τὸ Φρυνίχειον genannt. In dieser Rücksicht entging Phrynichos (wofern nicht der tragische Schauspieler gemeint ist) dem Spotte der Komiker nicht, wie aus Aristoph. Nub. 1087 erhellt, wo der Scholiast sagt: εἰς Φρύνιχον φασὶν αὐτὸν ἀποτείνειν, τὸν τραγικὸν χορευτήν, ἐπεὶ διεβάλλετο ἐπὶ μαλακίᾳ διὰ ποικιλίαν σχημάτων.

5) Herod. 5, 102. 103. Dieses

Feldherrn [1]), die auch von andern Ionischen Bundesgenossen verlassene Stadt Miletos nach einer Belagerung zu Wasser und zu Lande erobert und sämmtliche Einwohner derselben theils zu Sklaven gemacht theils an den Tigris umgesiedelt hatte, da regte sich das Mitgefühl der Athener, und Reue wegen nicht geleisteter Hülfe in der Stunde der Noth bemächtigtigte sich ihrer. Als daher Phrynichos, wahrscheinlich bald nach erhaltener Nachricht von diesem traurigen Ausgange des Ionischen Krieges (etwa Ol. 71, 4, als Themistokles Archon war) die verrathenen und besiegten Bundesgenossen auf die Bühne brachte, und durch die Trauerlieder des Chors, welcher, wie zu vermuthen steht, aus heimathlosen Milesischen Bürgern bestand, die beweglichen Gemüther der Athener rührte und zugleich an die vernachlässigte Bundesfreundschaft lebhaft erinnerte, da wandte sich der Unwille der Stadt gegen den Dichter, offenbar, weil sie an ihr Unrecht nicht erinnert sein wollte, und die Leiden der unglücklichen Milesier ihr zu nahe gingen [2]). Uebrigens ist auch diese Tragödie, in welcher gewiss Milesier und keine Perser spielten, wenigstens sechs Jahre nach Aeschylos' erstem Auftreten gegeben worden. Folglich kann man sie nicht mehr in die Klasse der ersten Versuche der tragischen Kunst, wie sie von Thespis ausgingen, bringen.

11. In den Pleuronierinnen [3]) behandelte Phrynichos die Meleagros-Sage, welche auch Aeschylos in seiner

---

geschah Ol. 70, 2 oder 499 vor Chr.

1) Wahrscheinlich unter Artaphernes. Indess spricht Herodotos von mehrern Heerführern der Perser sowohl als der Ionier, ohne sie zu nennen. Von den namhaften Ionischen Feldherren, Histiäos aus Miletos, Dionysios aus Phokäa und Acakes von Samos, war keiner bei der Einnahme von Miletos zugegen; und Pythagoras, welchem Aristagoras bei seiner Abreise nach Thrakien die Stadt anvertraut hatte (Herod. 5, 126), kommt weiter nicht vor. Bekannte Persische Feldherren der damaligen Zeit waren noch Mardonios und Datis, welche jedoch in der Geschichte des Ionischen Krieges nicht erwähnt werden.

2) Herod. 6, 21 nennt diese daher οἰκήϊα κακά.

3) Ἐν δράματι Πλευρωνίαις haben die besten Mss. des Tzetz. zu Lykophr. 434 p. 604 Müller, wornach Facius Paus. 10, 31, 4 (wo die Urkunden Πλευρῶνι ἐς haben) corrigirt hat, was von den neuesten Herausgebern gebilligt ist; vgl. Blomfield Gl. Aesch. Prom. 376. Suidas und Eudokia p. 428 nennen das Stück Πλευρωνία, was Müller zu Tzetzes mit Verweisung auf Harles (Fabric. Bibl. Gr. Vol. 2 p. 316) für den wahren Titel des Stücks erklärt.

Atalante und Sophokles und Euripides im Meleagros[1]) darstellten. Hier spielte wohl Althäa, die Mutter des Meleagros, und Meleagros selbst die beiden Hauptrollen, während der Chor aus Pleuronischen Frauen[2]) bestand; und, wenn irgendwo, so hatte der Dichter in diesem Stücke Gelegenheit Frauenmasken (die er zuerst eingeführt haben soll) auf die Bühne zu bringen. In der Beschreibung der Delphischen Gemäldegallerie, wo auch Meleagros zu sehen war, berührt Pausanias diesen Mythus und setzt die Abweichung des Phrynichos von Homeros, von den Eöen und von der Minyas auseinander. „Die Sage (fährt er fort[3]), dass der ausgelöschte Feuerbrand von den Schicksalsgöttinnen der Althäa gegeben sei, und dass der Tod den Meleagros nicht eher ereilen würde, als bis das Feuer den Brand verzehrt hätte, und dass Althäa im Zorne denselben verbrennen würde, diese Sage hat Phrynichos, der Sohn des Polyphradmon, zuerst in seinem Drama, den Pleuronierinnen, dargestellt (wo wahrscheinlich der Chor gegen Ende des Stücks die Worte sprach):

. . . . κρυερὸν γὰρ οὐκ
ἤλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλὸξ κατεδαίσατο
δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ' αἰνᾶς κακομηχάνου.

Jedoch scheint Phrynichos diese Sage nicht als seine eigne Erfindung vorgebracht, sondern sich nur an dieselbe gehalten zu haben, da sie bereits in ganz Hellas bekannt war."

12. In dieser Form ist die Meleagros-Sage in die spätern Mythographen übergegangen[4]). Bekanntlich entleibte sich Althäa nach dem Tode ihres Sohnes und die Meleagriden, d. h. die Schwestern des Meleagros, wurden, wie die Sage weiter erzählt, im unüberwindlichen Schmerze

---

1) Auch die Komiker bemächtigten sich dieses Mythus, z. B. Theopompos in der Althäa (Athen. 11, 501 F), Strattis in der Atalante (Athen. 7, 302 E. 9, 399 E), Skiras oder Sklyrias aus Tarent im Meleagros (Athen. 9, 402 B.) u. A.

2) Pleuron lag, wie Kalydon (der Schauplatz der berühmten Eberjagd), am Flusse Euenos in Aetolien (Stra. 10 p. 451 A = 692 A. 460 A = 706 A). Die Ilias erwähnt diesen Ort sowohl als den Meleagros-Mythus mit Auszeichnung (β', 639. ι', 523-595. ν', 217. ξ', 116. φ', 655). Aus Apollodor (1, 7, 6) u. A. kennen wir die Heroen Pleuron und Kalydon als die Gründer der beiden Städte.

3) Paus. 10, 31, 4.

4) Heyne zu Apollod. 1, 8, 2 u. 3. Vgl. die von mir zu den Scriptt. rerum mythic. 1, 146 (II, 144) T. 2 p. 49 angeführten Stellen.

über das Schicksal ihres Bruders in Vögel verwandelt. Der Schauplatz dieses tragischen Mythus war das Meleagrische Pleuron[1], und die Beziehung des aus Pleuronischen Frauen bestehenden Chores in der Tragödie des Phrynichos ist demnach keinem Zweifel unterworfen. Schade, dass uns die nähere Kenntniss dieses Drama entgeht. Ausser dem obigen Bruchstücke sind nur noch vier Trimeter bekannt, in denen von den Hyanten, einem Böotischen Volksstamme, die Rede ist, welche einst, aus ihrer Heimath vertrieben, sich nach Aetolien flüchteten[2]. Vielleicht ist diese Auswandererschaar in den Versen des Phrynichos gemeint[3]:

στρατός ποτ' εἰς ϱῆν γήνδ' ἐπεστϱώφα ποδὶ
Ὕαντος, ὅς γῆν ναῖεν ἀϱχαῖος λεώς·
πεδία δὲ πάντα καὶ παϱάκτιον πλάκα
ὠκεῖα μάϱγοις φλὸξ ἐδαίνυτο γνάθοις.

13. Ueber den Inhalt der Aegyptier des Phrynichos[4] wissen wir eben so wenig als über das gleichnamige Stück des Aeschylos. War dasselbe nach dem Chore benannt, so spielten vermuthlich Busiris und Herakles darin die Hauptrollen, und wir dürfen annehmen, dass Euripides denselben Mythus in seinem Busiris von Neuem auf die Bühne brachte[5]. Verwandten Inhalts muss Phrynichos' Stück Antäos oder die Libyer gewesen sein. Hier hatte Herakles, dem gewaltigen Ringer Antäos gegenüber, wiederum eine der Hauptrollen, und Libyer, Unterthanen oder Freunde des Antäos, bildeten den Chor. Dürfen wir aber von dem Kerkyon des Aeschylos, oder dem Amykos, einem Satyrdrama des Sophokles[6], wo ebenfalls ein kampflustiger Riese bezwungen wird, rückwärts auf den Antäos des Phrynichos schliessen, so kann auch dieses Stück dersel-

---

1) Nach Stat. Theb. 4, 103. Vgl. Scriptt. rer. myth. I, 198 und dazu die Not. Crit. p. 62.

2) Apollodor bei Stra. 10 p. 464 D = 713 A.

3) Tzetz. Schol. zu Lycoph. 434 p. 604.

4) Nur ein Wort *ἰαίνεται* hat Hesychios daraus erhalten. Uebrigens schrieb auch der Komiker Timokles Aegyptier, worin die Thiersymbolik dieses Volks durchgezogen wurde; Athen. 7, 300 A.

5) Stob. Serm. LXII. Komödien unter diesem Titel schrieben Epicharmos (Athen. 10, 411 B), Ephippos (ib. 422. D) und Mnesimachus (ib. 417 E.)

6) Athen. 9, 400 A.

ben Gattung der dramatischen Poesie angehört haben 1). Indess liess sich die Antäos-Sage auch tragisch behandeln. Was ferner den Aktäon anlangt, so brachte auch Aeschylos diesen Mythus auf die Bühne 2). Eine Alkestis kommt nach Phrynichos 3) nur noch von Euripides als Tragödie vor 4). Die *Δίκαιοι* oder Gerechten hat man in neuern Zeiten lieber dem Komiker Phrynichos zuschreiben wollen 5). Indess da schon Thespis Stücke, wie die Jünglinge, die Priester 6), und Aeschylos ebenfalls Jünglinge 7) und Priesterinnen, dann auch Netzmacher und Netzzieher, Knochensammler, Geleitgeber, Bogenschützinnen und Ammen 8) schrieb, so darf ja auch der Tragiker Phrynichos wohl Gerechte und Beisitzer auf die Bühne gebracht haben 9). Von dem Inhalte derselben ist freilich gar nichts überliefert worden. Bekannt ist aber der Mythus der Danaïden 10), den auch Aeschylos dramatisirte 11), und komische 12) und dithyrambische Dichter 13) für ihre

---

1) Schol. Arist. Ran. 702: ὁ τραγικὸς Φρύνιχος Ἀνταίῳ δράματι περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν. Zu dieser Gattung ist vielleicht auch der Autolykos des Euripides zu rechnen; und die eben angeführten Komödien des Epicharmos u. s. w. scheinen die Annahme von Satyrdramen zu bestätigen. Indess ist hierauf weniger Gewicht zu legen.

2) Pollux 3, 47. Schol. Venet. zu Il. α', 589. Vgl. Heyne zu Apollod. 3, 4, 4. Siebelis zu Paus. 1, 44, 5.

3) Das einzige Bruchstück steht bei Hesych. v. ἄθαμβες· Φρύνιχος Ἀλκήστιδι· σῶμα δ' ἀθαμβὲς γυιοδόνητον τήρει.

4) Eine Komödie Alkestis schrieb Antiphanes (Athen. 3, 122 E. 12, 553 C); einen Admetos der Komiker Theopompos (ib. 15, 690 A.).

5) W. Schneider de origin. trag. Gr. p. 79. Welcker Nachtrag p. 283.

6) S. oben p. 48 Note 1.

7) Νεανίσκοι (Athen. 11, 503 C D. u. s. w.) Unter diesem Titel gab es auch eine Komödie von Antiphanes (Athen. 6, 224 E).

8) Δικτυουργοὶ oder Δικτυουλκοὶ (Aelian. Hist. An. 7, 47 ibique Jacobs), Ὀστολόγοι (Athen. 15, 667 C. u. s. w.), Προπομποὶ (Hesych. v. δίπολοι), Τοξότιδες (Antig. Caryst. p. 94) und Τρόφοι (Hesych. v. δίκρα u. s. w.). Bekannt sind auch die Tympanisten, Wasserträger, Wurzelschneider u. s. w. des Sophokles.

9) Die Σύνθωκοι des Phrynichos sind nur aus Suidas bekannt. Uebrigens ist zu bemerken, dass 3 Mss. bei Gaisford Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι lesen; also 4 Titel für dasselbe Stück, die Phönissen.

10) Aus diesem Stücke des Phrynichos führt Hesych. v. ἔγκρατα nur dieses Wort an.

11) Athen. 13, 600 A. u. s. w. Die noch erhaltenen Schutzflehenden behandeln nur den ersten Theil des Mythus, nämlich die Aufnahme des Danaos mit seinen 50 Töchtern in Argos, dessen König ihnen gegen die Verfolgung der 50 Söhne des Aegyptos Schutz gewährt.

12) Z. B. Aristophanes, Athen. 2, 57 A. u. s. w.

13) Z. B. Melanippides; s. ob. B. 2, 2 p. 293 f.

Darstellungen gleich geeignet fanden. Lynkeus nebst seinen 49 Brüdern und Danaos waren hier die Hauptcharaktere, und der Chor bestand aus den funfzig Danaïden, unter denen wir uns die Hypermnestra als Chorführerin zu denken haben. Hieraus geht also klar hervor, dass damals der tragische Chor aus funfzig Personen bestehen musste, wie in den Nereïden, und noch in den Schutzflehenden des Aeschylos, welche den Danaïden in derselben Trilogie vorangingen.

14. Die Geschichte des Tantalos finden wir nach Phrynichos [1]) nicht wieder als besonderes Drama auf der Attischen Bühne. Mochte nun die Bestrafung des Frevlers in der Unterwelt, oder der Tod seines eignen Sohnes, oder beides zugleich darin dargestellt sein, so müssen wir gestehen, dass dieser Mythus sich für die Attische Tragödie ganz besonders eignete, und im Atreus so wie auch im Thyestes des Sophokles und andrer Tragiker, wo sich dieselbe Grausamkeit wiederholte, konnte derselbe nicht unberührt bleiben. Vielleicht sind aus dem Tantalos die noch erhaltenen galliambischen Verse des Phrynichos [2]):

τό γε μὴν ξείνια δοῦσαις λόγος, ὥσπερ λέγεται,
ὀλέσαι, κἀποτεμεῖν ὀξέϊ χαλκῷ κεφαλάν.

Ferner könnte man aus dem Verse auf den jugendlich schönen Priamiden Troïlos, welchen Achilleus liebte [3]):

λάμπει δ' ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος

den Schluss ziehen, dass Phrynichos, wie nachher Sophokles, auch den epischen Kyklos zu seinen Dramen benutzt habe. Offenbar ist aber hier der Tragiker gemeint, wie aus einer Erzählung des Ion von Chios hervorgeht, nach welcher Sophokles einst Gebrauch von jenem Verse machte [4]); denn Sophokles konnte, als er mit Perikles zum Feldherrn

---

1) Hesych. v. ἐφέδρανα· ἐφ' ὧν καθῆντο οἱ τὰς λύρας ἔχουσι· Φρύνιχος Ταντάλῳ. Vgl. Eustath. zu Il. Θ', p. 604.

2) Hephaest. de metr. p. 67 ed. Gaisford.

3) Athen. 13, 564 F: Φρύνιχος ἐπὶ τοῦ Τρωΐλου ἔφη. Die Sage von der Liebe des Achilleus zu Troïlos stammt höchst wahrscheinlich aus dem Kyprischen Gedichte (oben B. 1 p. 375), welches Lykophron (307) und sein gelehrter Scholiast (p. 530 f. ed. Müll. Vgl. Posthom. 560. 585 ibiq. Jacobs. Eudok. p. 404. Heyne Excurs. XVII ad Virg. Aen. 1) vor Augen hatten.

4) Athen. 13, 604 A. Uebrigens zeigt auch dieser Umstand, wie sehr Sophokles, gleich dem Aeschy-

erwählt war, und Chios besuchte, wo ihn Ion kennen lernte, noch keine Verse des Komikers Phrynichos, der erst späterhin bekannt wurde, citiren. Was ferner die Andromeda des Phrynichos[1] anlangt, so muss dieselbe, wie die gleichnamigen Stücke des Sophokles und Euripides, als Tragödie und nicht als Satyrdrama betrachtet werden[2]. Ausser der Titelrolle, wobei wiederum die Einführung von Frauenmasken durch Phrynichos nicht zu übersehen ist, kommen hier besonders die des Perseus, des Kepheus und der Kassiopeia in Betracht, worin die beiden Schauspieler sich theilen mussten. Das Stück spielte, wie sich von selbst versteht, in Aethiopien, und der Chor bestand vermuthlich aus Freundinnen oder Gespielinnen der dem Seeungeheuer ausgesetzten Heldin. Ferner erfahren wir, dass von Phrynichos einst ein Ephialtes vorhanden war[3]. Allein dieser gehört dem Komiker Phrynichos; denn es war darin von einem spätern Athener Meidias die Rede, welcher das Wachtelspiel liebte, und desshalb von Aristophanes selbst Wachtel[4], von Phrynichos aber Possenreisser und Pracher genannt ward. Von der Erigone des Tragikers sind schon früher die erhaltenen Notizen mitgetheilt worden[5].

15. Wir haben jetzt noch die von Suidas erwähnten *Πυῤῥίχαι* oder vielmehr *Πυῤῥιχισταὶ* d. h. Waffentänzer, wie das Stück nach dem Chore benannt sein konnte, zu betrachten. Hiervon erzählt ein nicht sehr glaubwürdiger Schriftsteller[6] folgende Anekdote. „Den Phrynichos wählten die Athener zum Feldherrn, nicht aus Partheilichkeit, auch nicht wegen des Verdienstes seiner Vorfahren, ja nicht einmal desshalb, weil er reich war; obgleich solche Gründe den Vorzug bei der Wahl oft entscheiden; sondern weil er für die Waffentänzer in einer seiner Tragödien sehr geeignete

---

los, seinen Vorgänger in der tragischen Kunst, besonders wegen der Süssigkeit im Melos, achtete. Ferd. Schultz, de vita Sophocl. p. 121.

1) Schol. zu Arist. Vesp. 1481.

2) Welcker Nachtrag p. 294.

3) Schol. zu Aristoph. Av. 1299. Suidas und Eudokia legen dieses Stück dem Komiker Phrynichos bei.

4) Arist. Av. 1298. Vgl. Plato Alc. 1 p. 120 B.

5) Oben p. 46 Note 1.

6) Aelian. V. H. 3, 8. Süvern in d. Abhandl. der Berl. Akademie der Wissensch. 1824. p. 15. Schultz de vita Sophocl. p. 40. An den Panathenäen traten die Pyrrhichisten auf: Lysias p. 161 f. Clinton 2 p. 87.

Kriegslieder aufsetzte und dadurch die Zuschauer so sehr für sich gewann, dass sie ihn auf der Stelle zu ihrem Anführer wählten, in der Ueberzeugung, dass der auch kriegerische Dinge gut und wie es sich gebühre lenken werde, welcher die Musik und die Lieder in dem Drama den bewaffneten Männern so gut hätte anpassen können." Aus dieser Erzählung geht nicht einmal hervor, dass das Drama, welches den Phrynichos, wie in späterer Zeit die Antigone dem Sophokles, die Feldherrnstelle erworben haben soll, den obigen Titel *Πυῤῥίχαι* oder *Πυῤῥιχισταὶ* führte. Es wird nur gesagt, dass in einer seiner Tragödien sehr geschickte und im Gesange sehr gut eingeübte Waffentänzer (vermuthlich als Chor) auftraten. Dieses konnte im Antäos geschehen sein, der also hiernach bestimmt zu den Tragödien zu rechnen wäre. Bei Gelegenheit einer Stelle des Aristophanes, wo von den Kunstgriffen des Phrynichos die Rede ist[1], haben schon die alten Erklärer auf den Antäos des Tragikers, worin Vieles von Ringerkünsten vorkam, hingewiesen, oder auch an den Komiker des gleichen Namens gedacht, da doch offenbar der Feldherr Phrynichos gemeint ist, welcher Ol. 92, 2 als Vaterlandsverräther von den Athenern ermordet ward[2]. Durch eine Verwechslung mit diesem ist der Tragiker Phrynichos, wegen des kriegerischen Geistes seiner Chorlieder zu einem Attischen Feldherrn gemacht worden; — eine Anekdote, welche späterhin leicht Glauben finden konnte, da auch Sophokles seine Ernennung zum Feldherrn der Kraft seiner Poesien verdankte. Wäre der Tragiker Phrynichos je Feldherr gewesen, so könnte er es nur in den Perserkriegen gewesen sein; und in diesem Falle hätten die Geschichtschreiber ihn nicht übergehen können. Jedoch wird durch diese Anekdote die schon oben berührte Thatsache bestätigt, dass Phrynichos stark im Melos war. Dazu passt auch ein Problem des Aristoteles ganz vortrefflich, worin

---

1) Arist. Ran. 701.

2) Auf diesen bezogen jene Stelle schon die Vernünftigern unter den Alten. S. d. Schol. und Suidas v. *παλαίσμασιν*. Der Attische Staatsmann und Feldherr Phrynichos gehörte zu den 40 Athenern, welche Ol. 92, 1 an die Spitze des Gemeinwesens traten. Thukyd. 8, 92 f. Lysias in Agorat. §. 71. Proverb. Bodlej. 882 p. 108 Gaisf. Wachsmuth Hellen. Alterth. 1, 2 p. 204. Hermann Staatsalterth. p. 325 f. Schäfer apparat. ad Demosth. T. 5 p. 139.

gefragt wird, warum Phrynichos mehr lyrischer Dichter gewesen sei? Die Antwort darauf ist: Weil damals die melischen Gesänge in den Tragödien ungleich zahlreicher waren, als die Reden der Schauspieler[1].

16. Diese Bemerkung, verbunden mit einigen andern Notizen glaubwürdiger Schriftsteller, gewährt uns einen Blick in die Anlage und Einrichtung der Tragödien des Phrynichos. Es wird nämlich versichert, Aeschylos habe die Ausdehnung der Chöre, wie sie früher gewesen, mehr beschränkt, und durch die Einführung eines lebendigern Gesprächs zwischen den Schauspielern die langen Monologe abgekürzt[2]. Vergleichen wir nun die Oekonomie der noch erhaltenen Stücke des Aeschylos, so werden wir finden, dass diejenigen, welche noch in die Zeit des Phrynichos fallen und zugleich als Nachbildungen dieses Tragikers zu betrachten sind, sich dem Stile des Phrynichos, welchen Aeschylos sehr achtete und gern als würdigen Mitarbeiter bezeichnete[3], bedeutend genähert haben müssen. Ich meine die P e r s e r und die S c h u t z f l e h e n d e n. In beiden Tragödien überwiegt der Antheil des Chors an der Handlung durchaus das Interesse der übrigen Rollen, deren Anzahl in beiden gleich ist, und in die sich die beiden Schauspieler theilen mussten[4], und die lyrischen Partien füllen darin mehr als die Hälfte des Ganzen aus. In den S c h u t z f l e h e n d e n spielt der Danaïdenchor geradezu die Hauptrolle, und musste dieses auch in den D a n a ï d e n des Phrynichos, denen Aeschylos auch ein gleich-

---

1) Arist. Probl. 19, 31. J a c o b, Sophocl. Quaest. p. 149.

2) Philostr. Vita Apollon. 6, 6.

3) S. oben p. 64. 65.

4) Derjenige, welcher in den Persern als Bote mit A t o s s a, der Gemalin des Dareios, die sich anfangs mit dem Chore abwechselnd in trochäischen Tetrametern und in Iamben unterhalten hatte, (je nachdem der Affect stieg oder fiel) den Dialog geführt hatte, musste nach dem Berichte über die Niederlage des Xerxes in der zweiten Hälfte des Stücks (er tritt Vers 514 ab) die Rolle wechseln, und als Dareios aus dem Grabe emporsteigen (Vers 680). Nach der Unterredung mit dem Chore und Atossa, welche bis zu Vers 852 auf der Bühne bleibt (Dareios verschwindet schon mit Vers 843), muss aber derselbe Schauspieler noch in seiner dritten Rolle als X e r x e s aufgetreten sein, und so das Stück mit dem Chore zu Ende gespielt haben. Noch einfacher ist die Anlage der S c h u t z f l e h e n d e n; und auf ähnliche Art mussten auch die D a n a ï d e n eingerichtet sein; denn es wird ausdrücklich von dem Griechischen Biographen des Aeschylos bemerkt: αἵ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλὰς αὐτῷ περιπετείας καὶ πλοκὰς ἔχουσιν, ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις. Doch darüber unten im achten Abschnitte.

namiges Stück an die Seite stellte. Beide Stücke haben einen lyrischen Anfang ohne Prolog [1], und dieser erste Chorgesang bildet in beiden beinahe schon $\frac{1}{6}$ des Ganzen. Die Schutzflehenden gehören, der Einfachheit ihrer Anlage nach, gewiss zu den ersten dramatischen Versuchen des Aeschylos, und sind wenigstens noch vor den Persern aufgeführt worden, mit denen der grosse Tragiker um eine Olympiade nach Phrynichos siegte. Es ist also wohl keinem Zweifel unterworfen, dass beide Stücke noch in die Periode des Phrynichos und Chörilos fallen, und vermuthlich mit den Stücken dieser beiden Dichter und des gleichzeitigen Pratinas sich messen mussten. Man hat daher durchaus keinen Grund, mit Geringschätzung auf die Kunst des Phrynichos herab zu blicken, weil er ein Schüler des Thespis war, und desshalb oft mit diesem in eine Klasse gesetzt wird. Mythen und Leiden, d. h. Mythen von tragischem Gehalte, sind gleich anfangs dieser Gattung der Poesie eigenthümlich gewesen, und Plutarch hatte nicht nöthig, diesen Charakter der Tragödie erst von Phrynichos und Aeschylos abzuleiten [2].

Fünfter Abschnitt.

Pratinas und Aristias. Satyrspiele.

1. In die erste Periode der wenigen Dramatiker vor Aeschylos gehört endlich noch Pratinas, der Sohn des Pyrrhonides oder Enkomios, aus dem Dorischen Phlius [3]. Suidas nennt ihn bestimmt einen tragischen Dichter, und

---

1) Unter allen sonst noch erhaltenen Tragödien sind nur zwei, welche lyrisch anfangen, nämlich der Rhesos und die Iphigenia in Aulis, worin wir einen Rückschritt der Kunst und keinen Euripideïschen Charakter erkennen müssen.

2) Oben p. 25 Note 4. Verfehlt ist daher die Schilderung bei Thiersch Einleit. zum Pindar p. 152. 159. 64.

3) Suidas v. Πρατίνας.

er musste dieses auch sein, wenn er Ol. 70, 2, oder 499 vor Chr. mit dem ältern Chörilos, der schon seit 24 Jahren als Tragiker bekannt war, und mit dem 25jährigen Aeschylos, der damals seine dramatische Laufbahn erst begann, in die Schranken getreten ist[1]). Von Einigen wird er gleich nach Thespis und noch vor Phrynichos genannt, und mit beiden zu denjenigen alten Dichtern gezählt, welche Tänzer hiessen, weil sie ihre Dramen vorzugsweise durch die Chöre tanzen liessen, und auch sonst Unterricht in der Tanzkunst ertheilten[2]). Gewissermassen gehört auch Aeschylos noch zu dieser Klasse von Tragikern, wenigstens in der ersten Periode seiner poetischen Thätigkeit, in welcher er mit jenen Dichtern gemeinschaftlich wirkte, wie wir weiter unten sehen werden.

2. Ohne Widerspruch wird Pratinas der Erfinder des Satyrspiels genannt[3]). Da es nun nicht bekannt ist, dass Satyrspiele jemals in Athen allein aufgeführt worden sind (die den kyklischen Chören von Arion und Lasos beigegebenen Satyrn bleiben hier ausser der Frage), so setzt die Einführung des Satyrspiels, als einer besondern dramatischen

---

1) Suidas v. Πρατίνας. Petit. Miscell. 3, 14 T. 1 p. 163.

2) Athen. 1 p. 22 A. Berühmt waren Pratinas' Dionysische Hyporcheme.

3) Suidas v. Πρατίνας· πρῶτος ἔγραψε σατύρους. Acron zu Horat. Ep. ad Pison. 230 p. 379 Fabr. Tragoediis satyra dicitur amata, in quibus salva majestate gravitatis jocos exercebant, secundum Cratini (Pratinae, Casaub. de satyr. poesi p. 121 Note z) institutionem. Is enim primus Athenis, Dionysia cum essent, satyricam fabulam induxit. Ueber Pratinas, so wie über das Satyrspiel überhaupt, hat Welcker zuletzt am gründlichsten gehandelt, Nachtrag p. 276 ff. Die ältern Schriften zählt J. G. Buhle vollständig auf in einer kleinen akademischen Einladungsschrift: ad audiendam orationem prof. extr. adeundae causa, 28. April 1787 recitandam. Disputantur nonnulla de fabula satyrica Graecorum. Gottingae, typis Rosenbusch, 16 SS. in 4. Zunächst folgt H. C. Abr. Eichstaedt de dramate Graecorum comico-satyrico, inprimis de Sosithei Lytiersa. Lips. 1793, mit der Gegenschrift von G. Hermann de dramate comico-satyrico, epistola ad Chr. D. Beckium in Commentariis Societ. philol. Lips. Vol. 1 p. 243 (Opusc. 1 p. 44-59). G. Pinzger de dramatis satyrici Graecorum origine. Bresl. 1822, 8. Vgl. Guil. Schneider de originibus trag. Gr. p. 88 ff. Jacob Sophocl. Quaest. p. 134 ff. Im Alterthume gab es eine Monographie über das Satyrspiel von Chamaeleon (περὶ σατύρων, Suid. v. ἀπώλεσας u. v. Ἀρίστιος Κύκλωψ), welcher auch über Thespis und Aeschylos geschrieben hatte. Uebrigens heisst das Satyrspiel sowohl σάτυροι, als auch σατυρικός und σατυρική. Darüber hat schon Bentley (Opusc. 463. 500 f.) nach Casaubon (p. 19 ff.) entschieden.

Gattung, die sich der Tragödie anschloss und durchaus nur als heiteres Nachspiel derselben betrachtet wurde, nicht nur das Vorhandensein, sondern auch die bestimmte Gestaltung und Feststellung des Charakters der Tragödie in Athen voraus. Man hat freilich das bekannte Sprichwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* mit dem Aufkommen der Tragödie, wodurch Vernachlässigung der ältern Dionysischen Satyrdithyramben herbeigeführt wurde, entstehen lassen, und das Satyrspiel für keine neue Erfindung, sondern für die Wiedereinsetzung einer ältern, durch die Tragödie verdrängten, Dichtart gehalten. Aber bei dieser Annahme verwechselt man die Satyrdithyramben 1), die Wiege der Tragödie, mit dem Satyrdrama, welches nicht älter ist als die Einsetzung der Tetralogien, die höchstens bis auf Ol. 64, 1 (oder 524), wo Chörilos, der König im Satyrspiele, zuerst in den neuen tragischen Wettkämpfen auftrat, zurück geführt werden kann. Um diese Zeit also muss Pratinas von Phlius nach Athen gekommen sein, um das neue Satyrspiel anzuordnen, wozu die Satyrchöre seiner Heimath 2) ihm die nächste Veranlassung geben mochten. An Chörilos fand er gleich anfangs und bald darauf auch an Aeschylos, den fruchtbarsten Tragikern der damaligen Zeit, zwei sehr thätige Nacheiferer; und vermuthlich hat Phrynichos, obgleich weniger fruchtbar, sich ebenfalls in dieser Gattung der dramatischen Poesie versucht. Aus den Titeln seiner Stücke lässt sich indess kein sicherer Schluss in dieser Rücksicht ziehen. Wenn ferner in Bezug auf Sophokles von der Fortbildung und Veredlung der Chöre Phliasischer Satyrn 3) die Rede ist, so können diese Phliasischen Satyrn nur von Pratinas verstanden werden, der ein Phliasier war.

3. Zu einer Biographie des Pratinas finden sich sonst gar keine Nachrichten vor. Nur Suidas berichtet noch, dass einst bei der Vorstellung einer seiner Stücke das Gerüst 4),

---

1) Τὰ σατυρικὰ genannt in den oben p. 27 Note 1 angeführten Stellen.

2) Oben p. 55 Note 2. Schultz de vita Sophocl. p. 187.

3) Anthol. Pal. VII, 707 vgl. mit 37.

4) Ἴκρια. S. oben p. 30 Note III. 1. Ἔρανος λέξεων (Lex. Ms. in der Bibl. zu Göttingen) v. ἴκριον p. 228: ἐπὶ ξύλων γὰρ ἐκάθηντο πρὶν γένεσθαι τὸ θέατρον· ξύλα γὰρ ἐδέσμευον, καὶ οὕτως ἐθεώρουν. Vgl. Phot. Lex. v. ἴκρια. p. 82. Fritzsche zu Aristoph. Thesm.

auf welchem die Zuschauer standen, zusammengestürzt sei, und dass die Athener seitdem ein Theater gebaut hätten. Bringt man hiermit eine andre Stelle des Suidas über Aeschylos zusammen, welcher in Folge dieses Zusammensturzes des Schaugerüsts Athen verlassen haben soll (offenbar ein erdichteter Grund der Auswanderung; denn Aeschylos reiste erst Ol. 76, 1, oder 468 nach Sikelien, als er von Sophokles besiegt worden war), so ergiebt sich, dass dieses Unglück höchst wahrscheinlich in Ol. 70, 2, oder 499 zu setzen ist, als Pratinas und Chörilos zusammen mit dem jungen Aeschylos in die Schranken traten. Man hatte also einen doppelten Grund, diesen Wettkampf in den Annalen des Attischen Theaters zu verewigen, (ohne dass man es darum für nöthig fand, den Namen des Siegers anzugeben,) erstens, weil Aeschylos damals sein erstes Stück oder wohl gar schon seine erste Tetralogie auf die Bühne brachte; und zweitens, weil bei überfülltem Theater, das hölzerne Schaugerüst einstürzte. Dürfen wir ferner eine neuere Ansicht, welche behauptet, Aeschylos sei nie anders als mit Tetralogien aufgetreten, hier geltend machen, so müssen auch Pratinas und Chörilos in jenem Jahre Tetralogien aufgeführt haben; und wenn der erste Sieg des Aeschylos in Ol. 74, 1 oder 484 fällt, so muss auch Phrynichos, dessen Blüthe in dieselbe Olympiade gesetzt wird, und der noch Ol. 76, 1, d. h. eine Olympiade vor der Aufführung der Aeschylischen Tetralogie, wozu die Perser gehörten, siegte, mit Tetralogien gekämpft haben. Indess ist dieses keineswegs sicher; denn, wenn wir alles zusammenrechnen, was dem Tragiker Phrynichos mit Wahrscheinlichkeit beigelegt werden kann, so kommen kaum vier Tetralogien heraus; er müsste demnach nur viermal in den öffentlichen Agonen erschienen sein[1]; oder aber, die Stücke, welche er vor Ol. 70 dichtete, müssen einzeln gegeben sein, und nur zweimal Ol. 74 und 76 hat er Tetralogien aufgeführt.

---

395 p. 145-145. Eine sonderbare Erklärung von ἰκρίον giebt Kyrill. Lex. Ms. p. 119 fin. σταῦρος, φοῦρκα, ξύλον ἐν ᾧ οἱ κακοῦργοι ξέονται.

1) Dreimal erscheint sein Name in den didaskalischen Notizen; Ol. 67. 74. 76 oder 511. 483. 476 vor Chr.

4. Den ganzen dramatischen Nachlass des Pratinas giebt Suidas auf 50 Stücke an, von denen der grössere Theil, nämlich 32, Satyrspiele waren 1), und mit denen er im Ganzen nur einmal siegte, vermuthlich Ol. 70 über Aeschylos und Chörilos; denn sein Name wird sonst nicht weiter in den didaskalischen Denkmälern erwähnt. Suidas führt die Titel der einzelnen Dramen nicht an, und es ist auch aus andern Quellen kaum ein einziges dem Namen oder dem Inhalte nach bekannt. Seine Satyrspiele galten aber nächst denen des Aeschylos für die ausgezeichnetsten 2); und dieses war vermuthlich der Grund, dass man dieselben im Alterthum sorgfältiger aufbewahrte und deren Anzahl genauer überlieferte als die anderer Tragiker 3). Dass er nur einmal gesiegt ha-

---

1) Boeckh (Graecae trag. princ. p. 125) verändert die Zahl der Satyrspiele λβ' in ιβ', um dem Pratinas wenigstens 12 vollständige Tetralogien beilegen zu können; dann würden aber immer noch zwei Tragödien übrig bleiben. Auf ein genau geordnetes Verhältniss müssten wir also dennoch verzichten. Vgl. Welcker Trilogie. 497 Nachtrag p. 280. Die Zusammenstellung von sechs Tetralogien bei Pinzger p. 26 ist ganz willkührlich. Die Mss. bei Gaisford (Suid. p. 3071 II) haben ebenfalls die Zahl λβ'; nur eins hat λ'. Welcker a. a. O. und 284 setzt die Gesammtzahl auf 60, was aber wohl nur ein dreifacher Druckfehler ist; denn an der Angabe der Mss., welche sämmtlich ν' haben, kann durchaus nicht gezweifelt werden.

2) Paus, 2, 13, 6. Boeckh, Graec. trag. princ. p. 117.

3) Ein lächerlicher Irrthum des Isa. Tzetzes (Proleg. zu Lycophr. p. 257) ist es, wenn er den Pratinas als σατυρικός von den Tragikern trennt, als habe jener gar keine Tragödien geschrieben. So zählt auch Joh. Tzetzes (Cramer's Anecd. Gr. T. 3 p. 337, 9) zuerst Thespis, Phrynichos, Aeschylos, Sophokles und Euripides als τραγῳδίας διδασκάλους auf, und lässt dann den Pratinas als einzigen Satyriker folgen: σατυρικὸν δὲ Πρατίναν οἶδα μόνον· ἄλλους δ'ἐφευρὼν εἰ θέλεις, τέκνον, γράφε. In der Note gesteht er jedoch, dass er auch von Euripides Satyrspiele gelesen habe, und berichtet aus den ältern Interpreten des Euripides und Sophokles, dass man die Alkestis und den Orestes des Euripides, so wie auch Sophokles' Elektra für Satyrdramen und nicht für Tragödien gehalten habe; ἀπὸ συμφορῶν γὰρ καὶ δακρύων εἰς χαρὰν καταντῶσι. Hiernach also wäre auch die Helena des Euripides ein Satyrspiel; denn dieses Stück hat auch einen fröhlichen Ausgang. Doch das Haupterforderniss eines Satyrspiels, nämlich einen Satyrchor, hat die Unkunde des Tzetzes ganz übersehen, und anstatt den Grundcharakter desselben in der Beziehung auf die Tragödie zu suchen, glaubt er das Verhältniss des Satyrspiels zur Komödie aufgefunden zu haben; ἡ μὲν οὖν κωμῳδία δριμέως τινῶν καθαπτομένη διαβολαῖς, ἐπιλοιδορίαις κινεῖ γέλωτα· ἡ δὲ σατυρικὴ ποίησις ἄκρατον καὶ ἀμιγῆ λοιδορίας ἔχει τὸν γέλωτα· πάνυ ἥδυτατον, οἷον τὸν ἐν θυμέλαις. Weit befriedigender ist Casaubon's Forschung, welche, nachdem sie alle überlieferten Ansichten (Diomed. 3 p. 488. Mar. Victorin. 2 p. 2527. Horat. Epist. ad Pison. 220 ff. Is. Tzetz. Proleg. ad Lyc. p. 253) zusammen gestellt

ben soll, darf nicht auffallen, da auch Achäos von Eretria mit 44 Stücken nur einmal siegte, und doch nachher in den Alexandrinischen Kanon kam. Beide waren Ausländer, und dieser Umstand kann eine solche Erscheinung einigermaassen erklären.

5. Merkwürdig ist es, dass, während sich von den zahlreichen Dramen des Pratinas kein Vers erhalten hat, von den lyrischen Sachen dieses Dichters noch einige sehr werthvolle Reste übrig geblieben sind. Von seinen Dionysischen Hyporchemen war schon oben die Rede[1]. Sie sind die einzigen dieser Art, von denen wir Kenntniss haben, und sie zeugen für die Behauptung, dass eine Dorische, dem Apollokultus geweihete, Dichtart auf den Dionysosdienst übergegangen ist, und zwar in einer Zeit, wo die begleitende Flötenmusik in den Theatern den Chorgesang bereits zu übertäuben drohete. Pratinas, als Anhänger der Dorischen und Aeolischen Tonkunst, der auch der gleichzeitige Pindaros getreu blieb[2], erklärt sich ausdrücklich gegen diese Herrschaft, welche sich das Flötenspiel über die Worte des Dichters angemaasst hatte, und zwar gerade in jenem berühmten Hyporcheme, welches ganz einzig in seiner Art ist[3]:

---

und beurtheilt hat, folgendes Resultat hinstellt (p. 100): Satyrica est poëma dramaticum, tragoediae adnexum, chorum e satyris habens, personarum illustrium actionem notabilem partim seriam, partim iocosam exprimens, stilo hilari, exitu plerumque laeto. Vgl. Welcker, Nachtrag p. 322 ff. Pinzger p. 19.

1) B. 2, 1 p. 43. 175. B. 2, 2 p. 35. 148 Note 4.

2) Oben B. 2, 1 p. 175. B. 2, 2 p. 322. 362 f.

3) Athen. 14, 617 C bemerkt dazu: Πρατίνας ὁ Φλιάσιος, αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας, ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς. Vlg. Bergk Zeitschr. f. d. Alterth. 1837 p. 437. Zu den Hyporchemendichtern zählt Plut. de mus. 9 p. 1134 C, den Pratinas nebst Xenodamos. Toup Epist. Crit. p. 52 f. Irgendwo nannte auch Pratinas den auletischen πολυκέφαλος νόμος auf Apollo (oben B. 2, 1 p. 197) eine Erfindung des jüngern Olympos, vermuthlich um denselben als eine ausländische (Phrygische) Tonweise zu tadeln. Dagegen lobte er die Spartanische Musik und die Liebe und Anhänglichkeit der Spartaner für dieselbe: Λάκων ὁ τέττιξ, εὔτοκος εἰς χορόν. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Pratinas auch für Sparta einst dichtete, und dass ihm die Verse gehören, welche Athen. 14 p. 633 A gleich nach dem obigen anführt: γλυκυτάτων πρύτανιν ὕμνων· und μέλεα μεμελιπτέρωτα Μουσᾶν. Aus Pratinas wird auch die Sage berichtet (Plut. de mus. 42 p. 1146 C), dass Thaletas einst die Unruhen in Sparta durch die Kraft der Musik beschwichtigt habe. Für den Aufenthalt des Phliasischen Dichters in Lakonien spricht auch die Bemerkung desselben Athen. 9, 392 F:

Τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
Τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα
θυμέλαν 1);
Ἐμὸς, ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
Ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν᾽ ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων,
οἷά τε κύκνον ᾄδοντα ποικιλόπτερον μέλος.
Τὰν ἀοιδὰν κατέστας σὺ Πιερὶς βασίλει᾽, ὁ δ᾽ αὐλὸς
ὕστερον χορευέτω·
Καὶ γάρ ἐσθ᾽ ὑπηρέτας κώμων μόνον,
θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλει παρ᾽ οἶνον
ἔμμεναι στρατηλάτας.
Παῖε τὸν Φρύγα τὸν ἀοιδοῦ ποικίλου προαχέοντα,
φλέγε τὸν ὀλεσιαυλοκάλαμον λαλοβαρυπαραμελορυθμοβάταν
θυπατρυπάνω δέμας πεπλασμένον.
Ἦν ἰδοὺ ἅδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς διαῤῥιφά
θριαμβοδιθύραμβε κισσόχαιτ᾽ ἄναξ, ἄκουε
τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

6. Von **Aristias**, dem Sohne des Pratinas, welchem die Phliasier ein Denkmal auf dem Markte ihrer Stadt errichteten, behaupten urtheilsfähige Hellenen, dass er im Satyrspiele eben so ausgezeichnet gewesen sei, als sein Vater 2). Seine Blüthe fällt mit der des **Chörilos**, **Aeschylos**, **Sophokles** und selbst **Euripides** zusammen. Bei ihm dürfen wir also wohl eine grössere Beschränkung des Gesanges und der Orchestik des Chores voraussetzen, welche in den Dramen seines Vaters noch zu sehr vorherrschte. Daher wird Aristias auch nirgends als Lyriker bezeichnet, während sein Vater noch vorzugsweise den Dithyrambos im Hyporchem mit vorwaltender Mimik darstellte

---

Πρατίνας δ᾽ ἐν Δυμαίναις ἢ Καρυάτισιν ἀδύφωνον ἰδίως καλεῖ τὸν ὄρτυγα, πλὴν εἰ μή τι παρὰ τοῖς Φλιασίοις ἢ τοῖς Λάκωσι φωνήεντες κ. τ. λ.. Zugleich lernen wir hier den Titel eines der Satyrspiele des Pratinas kennen, die **Karyatiden** (vermuthlich aus dem Lakonischen Stamme der **Dymaner**, daher auch die **Dymanerinnen** genannt). Es ist zwar misslich, hiernach auf den Inhalt des Stücks zu schliessen; aber man kann doch kaum umhin, an die Gefangenschaft und Befreiung der Karyatischen Jungfrauen durch Kleomenes im zweiten Messenischen Kriege (Paus. 4, 16, 5) zu denken. Uebrigens ist es unbegreiflich, wie man den Pratinas zu den dithyrambischen Dichtern hat zählen können, was weder aus der obigen Stelle hervorgeht, noch auch aus Athen. 14, 461 E: κατὰ τὸν Φλιάσιον ποιητὴν Πρατίναν, οὐ γᾶν αὐλακισμέναν ἀρῶν κ. τ. λ.

1) Ueber die θυμέλη s. oben p. 43 Note 5.

2) Paus. 2, 13, 6. Oben p. 53 Note 3.

und desshalb auch zu den Lyrikern zu zählen ist. Von den dramatischen Wettkämpfen des **Aristias** ist uns übrigens nur bekannt, dass er mit Sophokles in die Schranken trat[1]. Einige Titel seiner Satyrspiele werden noch erwähnt, namentlich der **Kyklop**[2], vermuthlich ein Vorbild des **Euripideïschen** Stückes[3]. Ein Vers, womit Polyphemos den Odysseus verhöhnte:

ἀπώλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ

hat sich als beliebtes Sprichwort daraus erhalten[4], und erinnert zugleich an die Homerische Erzählung, der auch Euripides gefolgt ist. Hierzu passt noch ein anderer Vers, worin von dem Gebrüll des geblendeten Kyklopen in der Höhle offenbar die Rede ist[5]:

μύκαισι δ' ὠρέχθαι τὸ λάϊνον πέδον.

Ein andres Stück hiess **Orpheus**, und stellte vermuthlich, wie die **Bassariden** des Aeschylos, die Zerreissung dieses Barden durch die Bakchantinnen dar. Nur ein einziger Vers ist davon aufbewahrt[6]:

ἦν μοι παλαίστρα καὶ δρόμος ξυστὸς πέλας.

Auch war einst eine **Atalanta** von Aristias vorhanden, woraus indess nur **ein** tragischer Ausdruck bekannt ist[7]. Die

---

1) Vita Sophocl. **Clinton** F. H. 2 p. XXXII ed. 2.

2) Suidas v. Ἀρίστιος (lies Ἀριστίου) Κύκλωψ· μέμνηται τούτου Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ σατύρων. **Gataker**, Opera pag. 452 D. **Toup** Epist. crit. p. 50 ff. ed. Lips.

3) Es sind auch Komödien unter diesem Titel bekannt, z. B. von **Antiphanes** (Athen. 7, 295 F), von **Epicharmos** (Athen. 9, 366 B), von **Kallias** (Athen. 7, 283 E) oder **Diokles** (Athen. 4, 140 E). Von den gleichnamigen **Dithyramben** des Philoxenos und Timotheos s. oben B. 2, 2 p. 319 ff. 329 f.

4) **Chamaeleon** ἐν τῷ περὶ σατύρων bei Suidas v. ἀπωλέσας und Apostol. Prov. IV, 7 p. 44. Vgl. Diogenian. II, 52 p. 168. Zenob. II, 16 p. 237 Gaisf. Gebraucht hat dieses Sprichwort Athen. 8, 362 A. Vgl. **Meineke** Comment. misc. I p. 25 f. **Welcker**, Nachtrag p. 283 f. 302.

5) Athen. 2, 60 B. Eustath. zu Il. ο' p. 1020. **Valckenaer**, Opusc. 1 p. 338. ed. Lips. 1808. Vielleicht stammt auch der Ausdruck des Aristias πευκαλεῖται (Hesych. v.) aus diesem Stücke, und bezieht sich auf das Umhertappen des geblendeten Ungeheuers, denn er wird durch ζητεῖται erklärt.

6) Pollux IX, 45. **Welcker** p. 318. Meine Schrift über Orpheus p. 72 Note. Uebrigens gehört der **Aethon**, welchen **Welcker** p. 302 dem Aristias beilegt, offenbar dem **Achäos**, wie die citirte Stelle des Athen. 6, 270 B beweist.

7) Pollux VII, 31, wo im Texte noch Κριτίας steht, obgleich die bessern Quellen ganz deutlich Ἀριστίας schreiben. **Weber** de Critia tyran. p. 24. **Bach**, Critiae carmin. p. 86. Die aus der Atalanta gezogenen Worte sind: ἀρπεδόνην τε χίαν ἰστοῦ. Für eine Tragödie hält dieses Stück **Meineke** Comment. misc. I p. 24.

aus den Keren oder Todesgöttinnen desselben Dichters erhaltenen Verse [1]:

σύνδειπνος ἢ 'πίκωπος ἢ μαζαγρέτας
"Αιδου τραπεζεὺς [2], *ἀκρατέα νηδὺν ἔχων*,

verrathen ohne Zweifel ein Satyrspiel, und hätten auch von dem unersättlichen Polyphemos gesagt werden können.

7. Nach so unbedeutenden Spuren des Phliasisch-Attischen Satyrspiels kann von einer Charakteristik dieser Dichtart füglich noch nicht die Rede sein. Was ausser dem Kyklopen des Euripides, nach welchem allein man sich ein Urtheil über das Wesen derselben bilden kann, noch sonst in einzelnen meist sehr unbedeutenden Bruchstücken des Aeschylos, Sophokles und andrer Tragiker von dieser dramatischen Gattung bekannt ist, soll in der Darstellung dieser Dichter, namentlich in Bezug auf ihre Trilogien berücksichtigt werden [3]. Hier halten wir an dem Satze fest, dass Pratinas der erste Begründer und Meister des Satyrspiels war, welches er im Wettstreit mit Chörilos, dem Könige des Satyrspiels, und mit Aeschylos, der beide noch übertraf, auf der Attischen Bühne darstellte. Von Anfang an war der Satyrchor, welcher der ganzen Gattung den Namen gab, ein wesentlicher Bestandtheil dieses Spiels, und verlieh demselben durchaus einen Dionysischen Charakter, um an die Bestimmung der Festfeier, welche die Tragödie ausser Acht liess, und an den ursprünglichen Dithyrambos, woraus die tragische Kunst entstanden war, fortwährend zu erinnern. Hieraus erklärt sich auch die Sitte, nach welcher man die mythischen Stoffe zu den Satyrdramen regelmässig aus dem Landleben wählte, oder sie so gestaltete, dass man sie in der freien Natur, dem eigentlichen Schauplatze alles Dionysischen Wesens, spielen lassen konnte. Das Komische der Darstellung

---

Für einen Komiker giebt übrigens nur Aelian (Hist. An. VI, 51 extr. ibiq. Jacobs B. 2 p. 256 f.) den Aristias aus, vermuthlich wegen der Satyrspiele, denn er bezieht sich dabei auf eine Sage von Prometheus, dem Feuerbringer. Mit ihm ist der Historiker Ariston von Chios nicht zu verwechseln, dessen Theses der Schol. zu Aristoph. Nub. 597 unter Aristias' Namen anführt.

1) Athen. 15, 686 A. Welcker p. 312 f. Statt *ἐν Κηρσίν* schlug Toup (Epist. Crit. p. 50. vgl. Meineke p. 24) *ἐν Κρησίν* vor, wodurch nichts gewonnen wird.

2) Eurip. Cycl. 397: *"Αιδου μάγειρος*.

3) Vorläufig verweise ich auf die sehr schätzbare Abhandlung von Welcker, Nachtrag 286 ff. 323 ff.

lag durchaus im Satyrchore und in dessen Verhältnisse zu den handelnden Personen, die meistens auch Helden der Tragödie waren, oder doch wenigstens als solche mit Würde auftreten mussten. Aus den Heroen der idealischen Vorzeit selbst lächerliche Figuren zu machen, oder die in einer Trilogie zum Bewusstsein gebrachte **tragische Idee** mit ironischer Leichtfertigkeit wieder zu zerstören, ist dem Satyrspiele niemals eingefallen, und es hätten sich diess die Zuschauer auch nicht gefallen lassen[1]. Durchaus feige und nichtswürdig erschienen dagegen, den tapfern Heroen gegenüber, die Satyrn im Chore, dessen Bestand zwar nicht angegeben wird, der aber vermuthlich die Zahl der tragischen Choreuten nicht überschritt. Als Söhne der rohen Natur mit entsprechendem Kostüm und Symbolen ausgestattet[2], zeichneten sie sich hauptsächlich unter der Leitung des Silenos durch Trinklust aus, und übten sich beständig in jener Art des Witzes und üppigen Zotenreisserei, worin sich tapfere Trinker am meisten gefallen. Mit dieser übermüthigen Ausgelassenheit verbanden sie eine vorlaute Frechheit, die sich aber sofort feigherzig zurück zieht, sobald man von Worten zur That schreiten soll, und dann sich nicht scheut, selbst seine nächsten Genossen zu verrathen, um sich selbst aus drohender Gefahr schmählich zu retten. So erscheinen sie noch bei Euripides[3].

8. Komischer noch als ihre Masken und ihr ganzes Kostüm war der Tanz der Satyrn, **Sikinnis** genannt[4]; daher die Tänzer selbst **Sikinnisten** heissen[5]. Ohne hier den Ursprung des Namens zu untersuchen[6], bemerken wir blos, dass diese Tanzweise, so wie auch die verwandte **Pyrrhiche** des dithyrambischen Chors, womit sie verglichen

---

1) S. die Regeln des Satyrspiels bei Horaz, Epist. ad Pison. 225. Hermann Opusc. 2 p. 308.

2) Von den umgeworfenen Bocksfellen war schon oben (p. 19. 20. Note) die Rede. Ausserdem erschienen sie als Phallosträger **nackt**. Horat. Epist. ad Pison. 220 von dem Erfinder des Satyrspiels nach Thespis: *agrestes Satyros nudavit.* Ihre Masken, die verschiedenen Grade des Alters darstellend (Pollux 4, 142), waren durchaus hässlich, besonders die des Silenos (Xenoph. Sympos. 4, 19).

3) Oben p. 21 f.

4) Oben p. 23 Note 5.

5) Aristokles περὶ χορῶν bei Athen. 14, 630 B; vgl. ib. 1, 20 F. Gellius N. A. XX, 3.

6) S. d. Akten bei Athen. a. a. O. Vgl. Welcker p. 338 f.

wird [1], höchst wahrscheinlich aus Kreta, und zwar aus dem Kultus des Sabazios, stammt [2]. Nur sein Zusammenhang mit dem Dionysosdienste entschuldigte den leichtfertigen Muthwillen, womit er ausgeführt ward, und liess ihn für heilig gelten [3]. Er erforderte eine ganz besondere Raschheit der Füsse mit Stampfen verbunden [4], wozu ein auletischer Nomos, die Sikinnotyrbe, den Takt angab [5], weniger Aktion der Hände, welche der Pyrrhiche eigenthümlich war. Die rastlosen Bewegungen nahmen ihm alles Pathos, und er wird geradezu als Parodie der feierlichen und gemessenen Emmeleia geschildert [6].

9. Eine der schwierigsten Aufgaben ist die Bestimmung des Verhältnisses, in welchem das Satyrspiel zu der tragischen Trilogie stand, mag diese nun ein poetisches Ganzes gewesen sein, d. h. einen innern Zusammenhang gehabt, wie die Oresteia und Lykurgeia des Aeschylos, oder mag sie auch aus drei einzelnen Stücken, von denen jedes einen verschiedenen Mythus darstellte, bestanden haben. Nur von sehr wenigen Satyrspielen wissen wir, zu welchen Trilogien sie gehörten. So folgte z. B. der Proteus des Aeschylos auf die Oresteia [7], und der Prometheus Feuerzünder [8] auf die Trilogie Phineus, Perser, Glaukos Potnieus. Dass nun der prophetische Meergott Proteus in der Odyssee dem Menelaos den Tod seines Bruders Agamemnon erzählt, und zugleich den von Orestes gegen den Mörder Aegisthos gefassten Racheplan andeutet, könnte zu der Vermuthung führen [9], als habe Aeschylos in der That das Satyrspiel

1) Oben B. 2, 2 p. 278. 310.

2) Hoeck, Kreta 1 p. 209.

3) Etym. M. p. 634, 59. Hesych. v. σίκιννος. Schol. zu Il. π', 617.

4) Eurip. Cycl. 37: κρότος σικιννίδων. Athen. 14, 630 C.

5) Oben B. 2, 1 p. 209. Der Name dieses Nomos beweist schon, dass die Sikinnis ein Rundtanz war. Pollux sagt auch ausdrücklich 4, 104: σάτυροι ὑπότροχα ὀρχούμενοι. Uebrigens war nicht die Sikinnis παιγνιώδης, wie Welcker p. 339 behauptet, sondern vielmehr der Kordax der Komödie und die hyporchematische Tanzweise, wie Athen. bezeugt 14, 630 E.

6) Dionys. Hal. Arch. Rom. 7, 72 p. 1491.

7) Argum. Agamem. Schol. Aristoph. Ran. 1155. Clinton F. H. 2 p. 45. Welcker Trilogie p. 507. Nachtrag 297. Hermann Opusc. 2 p. 308.

8) Argum. Pers. Clinton F. H. 2 p. 35. Welcker Trilogie p. 119. 506. Nachtrag p. 31. 75. 314. Unten mehr hierüber.

9) Boeckh trag. Gr. princ. p. 268. Noch weiter hat Ad. Schöll (Beiträge z. Gesch. d. gr. Poesie 1, 1 p. 12 ff.) diese Ansicht zu entwickeln gesucht. S. unten.

Proteus von dieser Seite aufgefasst und mit der Idee seiner Oresteia in eine innere Beziehung zu setzen gewusst. Wie aber dieser Homerische Proteus in den Dionysischen Mythenkreis hineingebracht werden konnte, so dass ein Satyrchor gehörig motivirt erschiene, bleibt unerklärt. Freilich wird erzählt, dass Dionysos einst bei den Nereiden im Meere gegen Lykurgos Schutz fand, und dass die Bakchen und Satyrn zu Gefangenen gemacht wurden, allein des Proteus wird dabei nirgends gedacht. Es muss also wohl der Aegyptische König Proteus gemeint sein, welcher die ihm anvertraute Helena dem Menelaos zurückgab, und bei dem einst Dionysos gastliche Aufnahme fand[1]. Auch hier würde indess eine Verbindung mit der Oresteia nicht schwer zu ermitteln sein. Um so schwieriger aber möchte es den Mythologen fallen, die Sage von Prometheus dem Feuerzünder mit der Persertrilogie in irgend einen leidlichen Zusammenhang zu bringen.

10. Unerklärt ist ferner noch die Länge der Zeit, welche zur Darstellung mehrerer nach einander gegebener Tetralogien erforderlich war. Mehr als Eine Tetralogie liess sich wohl unter keinen Verhältnissen an einem und demselben Tage aufführen, da sie, abgesehen von den mühevollen und zeitraubenden Zurüstungen, welche namentlich ein vierfacher Chor erforderte, wenigstens zehn bis zwölf Stunden spielte. Wenn nun Aeschylos, welcher nie anders als mit Tetralogien aufgetreten sein soll, oft mit zwei Nebenbuhlern zu thun hatte, so waren wenigstens drei Tage zur Aufführung einer dreifachen Tetralogie nöthig; und wie man eine hinreichende Zahl von Choreuten zu einem zwölffachen Chore hat auftreiben, gehörig ausrüsten und einüben können, ist dabei ganz unbegreiflich. Eine dreifache Tetralogie erforderte wenigstens drei verschiedene Choregen, von denen ein jeder mindestens acht und vierzig, alle drei zusammen also hundert vier und vierzig Choreuten zu stellen hatten. Ohne hier die Kosten in Anschlag zu bringen, die solche scenische Vorbereitungen verursachten, wollen wir nur auf den Umstand aufmerksam machen, dass die Dionysien nicht lang genug für die Aufführung von drei Tètralogien waren, und

1) Apollod. 3, 5, 1.

wären sie es auch gewesen, so würde das Schauspiel alle übrigen Feierlichkeiten und Festfreuden nothwendig ausgeschlossen haben. Noch unglaublicher wird die Sache, wenn wir der Nachricht Gehör geben, dass der Chor jeder einzelnen Tragödie bis nach der ersten Aufführung der Eumeniden aus funfzig Personen bestanden habe, also der Zahl eines dithyrambischen Chores gleich gewesen sei[1]. Daher ist wohl anzunehmen, dass die Sitte, Tetralogien aufzuführen, nicht auf ein und dasselbe Fest beschränkt, sondern auf eine Folge von vier Festen, die nicht sehr weit von einander entfernt waren, ausgedehnt werden muss.

11. Glücklicherweise stimmt nun hiermit die Nachricht des Thrasyllos aus dem Zeitalter des Augustus und Tiberius[2] überein, nach welcher die Tragiker mit vier Dramen, von denen das vierte ein Satyrspiel war, an den Dionysien, Lenäen, Panathenäen, und Chytren in den Schranken erschienen sein sollen[3]. Mit den Dionysien sind hier wohl die ländlichen oder Peiräischen, welche im Anfange des Decembers gefeiert wurden, gemeint; von den Lenäen aber wissen wir, dass sie in die letzten Tage desselben Monats fielen. An beiden Festen aber fanden tragische Agonen Statt[4]. Was nun als drittes Fest folgt, die Panathenäen, beruht auf einem augenscheinlichen Irrthume, entweder der Abschreiber, oder des Thrasyllos selbst; denn an den Panathenäen, dem in der Mitte des Sommers der Pallas zu Ehren gefeierten Volksfeste, sind niemals tragische Agonen begangen worden. Wir müssen daher die Anthesterien annehmen, an deren drittem Tage (Ende Februars) ein den Römischen *inferiae* ähnliches Todtenfest,

1) Pollux IV, 110. Hermann Opusc. 2 p. 129 f. Thiersch Einl. z. Pind. p. 106. Welcker Trilogie p. 26. Vgl. Ilgen Opusc. p. 55 f. Böttiger Furien-Maske p. 2. Unten die weitere Auseinandersetzung.

2) Voss de hist. Gr. p. 232 ed. Westermann. Jonsius de scr. hist. philos. p. 225 f. Sevin, Mém. de l' acad. des inscr. T. X.

3) Diog. La. 3, 56. Was zur Darstellung einer Tetralogie gehörte, nannte man auch tragische Didaskalie, von der Ion von Chios behauptete (Plut. Vit. Pericl. 5 p. 154 E), dass sie, wie das Leben des Menschen, zum vierten Theile satyrhaft sei.

4) S. das Gesetz des Euegoros bei Demosthenes in Mid. p. 22 ed. Meier. Boeckh in den Abhandl. der Berl. Akademie 1816-17 p. 74 f. Das Theater in Piräus war eben so wohl zu tragischen Wettkämpfen bestimmt, als das im Lenäon. Fritzsche zu Aristoph. Thesm p. 144 f.

χύτροι genannt, gefeiert ward. Bald darauf (im März) folgten endlich die grossen oder städtischen Dionysien, an denen wiederum tragische Dichter vorkommen 1). Beide Dionysien, die Peiräischen und die städtischen, hat Thrasyllos in Ein Fest zusammen gezogen, und statt der χύτροι der Anthesterien die Panathenäen und χύτροι gesetzt.

12. Betrachten wir nun diese vier in einem Zeitraume von vier Monaten hinter einander folgenden Dionysischen Feste als diejenigen, welche die Aufführung von Tetralogien zuliessen, so würde sehr passend auf die Peiräischen Dionysien das erste Stück fallen, auf die Lenäen das zweite, auf die Chytren das dritte, und auf die städtischen Dionysien regelmässig das Satyrspiel oder was sonst die Stelle des Satyrspiels ersetzte. Die Mittelstücke der Trilogien, welche das tragische Interesse zum höchsten Punkte steigern, und desshalb als die ergreifendsten am sorgfältigsten aufbewahrt sind (denn die meisten Tragödien, welche wir von Trilogien noch besitzen, scheinen Mittelstücke zu sein), würden nach dieser Annahme immer an den Lenäen aufgeführt sein, und mit dem Charakter dieses Festes ganz vortrefflich übereinstimmen 2) Auf die Darstellung von Leiden und Zernichtung irdischer Macht oder frecher Anmaassung, welche regelmässig schon im ersten Stücke vorkam, folgte im zweiten eine noch weit grössere Katastrophe, welche bereits im ersten motivirt war, und die zugleich auf das Schlussstück vorbereitete, welches durch eine versöhnende Vermittelung die erregten Leidenschaften von Furcht und Mitleid im Zuschauer reinigen und seine Seele nach dem vorgeführten zerreissenden Konflikte moralischer Verpflichtungen, in welche selbst der edelste Mensch gerathen kann, durch die erhebende Betrachtung einer gerechten Vorsehung stärken sollte 3).

---

1) S. das Gesetz des Euegoros. Clinton F. H. 2 p. 137.

2) Oben p. 30 f. Die Choephoren des Aeschylos passen genau zu der Idee der Lenäen.

3) Dass die Eumeniden des Aeschylos und der Oedipus auf Kolonos des Sophokles eine solche Wirkung beabsichtigen, braucht kaum erwähnt zu werden. Die Todtensühnung fand aber am letzten Tage der Anthesterien statt, an welchem die χόες und χύτροι entweder zugleich begangen wurden (Suidas v. χύτροι), oder aber am Zwölften und Dreizehnten des Monats, von welchem das Fest den Namen hatte, auf einander folgten (Apollodoros und Philochoros bei Harpokrat. und Suidas v. χόες und v.

Was also jede einzelne Tragödie an und für sich schon zu bewirken im Stande ist, das erscheint in der Trilogie nach einem weit grössern Maassstabe mit gesteigertem Interesse ganz vollkommen dargestellt.

13. Es ist schon öfters zur Sprache gekommen, dass unter den erhaltenen Titeln der einst so zahlreichen Stücke der drei grossen Tragiker sich so wenige finden, welche bestimmt auf Satyrspiele hindeuten. Selbst nach der genauesten Prüfung, welche man damit vorgenommen hat, erhält kaum die Hälfte der Trilogien ein Satyrspiel zur Begleitung[1]. Daher liegt die Vermuthung nahe, dass, da von den 50 Dramen des Pratinas 32 Satyrspiele waren (folglich auf jede der achtzehn Tragödien beinahe zwei Satyrspiele kommen, wofern dieser Dichter nicht wirklich 32 Tetralogien in eben so vielen Jahren geliefert hat, wovon man nur die Satyrspiele genau verzeichnete, die 96 Tragödien aber auf 18 herabsetzte, was kaum glaublich ist), es eine Zeit gegeben haben muss, wo die Festordnung den Dichtern auch einzelne Satyrspiele aufzuführen erlaubte[2], und, da auf keine Weise zu den Trilogien eines Aeschylos, oder Sophokles oder Euripides eine gleiche Zahl von Satyrdramen herausgebracht werden kann, man auch Tetralogien gedichtet hat, von denen das vierte Stück kein eigentliches Satyrdrama war, sondern einen minder tragischen Gegenstand ohne Satyrchor behandelte[3]. Für den ersten Punkt, dass auch Satyrspiele allein gegeben worden sind, könnte man eine Böotische Inschrift benutzen, welche unter den Siegern der Orchomenischen Charitesien einen besondern Dichter für das Satyrspiel, einen andern für die Tragödie und einen dritten für die Komödie nebst den drei verschiedenen Schauspielern (Protagonisten) aufführt, und sogar, was

---

χύτροι). Nach dem Muttermorde soll Orestes gerade zur Feier der Anthesterien in Athen eingetroffen sein, und den Namen der Choen veranlasst haben (Suidas v. χόες). Bestimmter als Hesych. v. χοας, τὰς σπονδὰς τῶν νεκρῶν, erklärt das Wort der Ἔρανος λέξεων, Ms. in der Götting. Bibl. p. 335: ἐνασίγματα (lies ἐναγίσματα), θυσίαι ἐπὶ νεκροῖς. Vgl. Kyrill. Lex. daselbst p. 267: ἐκχύσεις, ἢ σπονδας νεκρῶν.

1) Welcker, Trilogie p. 340 ff. Nachtrag p. 286 ff.

2) Welcker, Trilogie p. 497 f.

3) Welcker Rhein. Mus. 1833 p. 308. 1836 p. 409. Schöll Beiträge 1, 1 p. 3 ff.

sehr zu beachten ist, den *ποιητὴς σατύρων* zuerst nennt, als habe er vor dem Tragiker und Komiker gesiegt[1].

14. Für den zweiten Punkt, dass auch Tragödien von milderem Charakter, namentlich mit fröhlichem Ausgange, statt der Satyrspiele den vierten Platz in den Tetralogien eingenommen, giebt es allerdings mehrere Beispiele, von denen Euripides' Alkestis das sicherste ist[2]. Jedoch diese Aufgaben werden im Laufe dieser Darstellung ihre Lösung finden, wenn die Kunst der drei grossen Tragiker und ihre charakteristische Verschiedenheit zur Sprache kommt. Hier genügt die Andeutung, dass, wenn vier Tragödien zu einem Ganzen verknüpft werden konnten, die so entstandene Tetralogie entweder aus vier einzelnen Dramen ohne innern Zusammenhang bestand, oder aber Eine grossartige Idee stufenweise darstellte. In diesem letzten Falle war das dramatische Kunstwerk eine Tetralogie im engern und eigentlichen Sinne, und auf die Entwickelung des höchsten tragischen Ideals gerichtet. Nach Einigen soll Aeschylos diese schwerste Aufgabe der Tragik in der Oresteia zu lösen gesucht haben, indem man auch den Proteus als Schlussstück mit in die Grundidee des Ganzen aufnahm;

---

1) Boeckh, Corp.Inscr. No. 1584 Vol. 1 p. 766. Thiersch, Einleit. zu Pind. p. 101. Hermann de trag. et comoed. lyr. p. 14. 20. Hiermit würde das *προεισάγειν* (oben p. 27 Note 8 und 1. Welcker, Nachtrag p. 276 f.) übereinstimmen, welches indess nur von den dithyrambischen Chören des Arion und Lasos gebraucht ist. Von der lyrischen Tragödie und Komödie, und nothwendig auch vom lyrischen Satyrspiel, hat Böckh obige Inschrift verstanden, welche erst lange nach Euripides verfertigt worden ist. (Vgl. Staatsh. der Athen. 2 p. 362). Uebrigens ist der Satyrdichter in derselben ein *Thebaner*, die Tragiker und Komiker aber sind Athener.

2) Nach dem didaskalischen Bruchstücke im Rhein. Mus. 1833 p. 308. Ad. Schöll, Beiträge 1, 1 p. 2 ff. 34 ff. Vgl. oben p. 83 Note 3 die Worte des Tzetzes (Rhein. Mus. 1836 p. 396), der jedoch nicht von der Alkestis als dem Schlussstücke einer Tetralogie, sondern aus Missverständniss von dem satyrischen Charakter dieses Drama spricht und so den Streitpunkt der Grammatiker, auf die er sich beruft, durchaus verrückt. Dieselben Grammatiker fanden auch den Orestes des Euripides als viertes Stück aufgeführt, und erkannten in diesem Stücke einen dem Satyrspiele entsprechenden komischen Ausgang. Vgl. das Argum. und die Schol. zu den letzten Versen des Orest, wo ebenfalls auf die Alkestis hingewiesen, und dazu noch die Tyro des Sophokles gefügt wird. Auch soll die Elektra des Sophokles nach den Grammatikern bei Tzetzes ein Schlussstück gewesen sein, was jedoch minder wahrscheinlich ist.

Andere dagegen, wie Aristarchos und Apollonios, rechneten das Satyrspiel nicht zu ihr, und erkannten folglich nur eine Trilogie[1]. Die andre Form der Tetralogie, worin jedes Stück für sich bestand, soll Sophokles zuerst eingeführt haben[2]. Hier konnte nun wiederum das Schlussstück Satyrn haben oder auch nicht. Die Tetralogie des Euripides, welche mit der Alkestis schloss, war von der letztern Art, und so gewiss noch mehrere. Indess bildet die Tetralogienordnung der vier Dionysischen Feste keineswegs eine Regel ohne Ausnahme. Gewiss sind oft ohne alle Rücksicht auf eigentliche oder uneigentliche Trilogien und Tetralogien einzelne Tragödien, gleich den Komödien, in die Schranken gebracht worden, und mancher Dichter hat wohl mit einem einzelnen Drama gesiegt[3].

Sechster Abschnitt.

Volksthümlichkeit der Attiker.

1. Eine Geschichte der Hellenischen Dramatik kann, wenn sie nicht bloss die äussern Facta systematisch zusammenreihen, sondern auch die Entwickelung der innern Zustände berücksichtigen will, eine Schilderung des Attischen Geistes und Volkscharakters kaum umgehen, da alles, was die dramatische Kunst Herrliches und Grosses geschaffen hat, vorzugsweise von den Attikern ausgegangen ist und ein Attisches Gepräge trägt. Wie wir also der Darstellung der Epik und des dreifachen Stils der Lyrik besondere Abschnitte über die eigenthümliche Bildung der drei Hellenischen Stämme vorangeschickt haben, so wollen wir auch

---

1) Schol. Arist. Ran. 1153. Schöll p. 10.

2) Suidas v. Σοφοκλῆς. Welcker, Trilogie p. 508 f.

3) Hermann, Opusc. 2 p. 307. Süvern in d. Abhandl. der Berliner Akademie der Wissenschaften 1825. p. 119.

jetzt, nachdem die Anfänge der Tragik von den Zeiten Solon's an bis auf Aeschylos in kurzen Umrissen bereits geschildert worden sind, die Hauptzüge des überaus reichen und mannigfaltigen Attischen Lebens zu einem Bilde zu vereinigen suchen. Hierin erblicken wir nicht mehr die Blüthe eines abgesonderten Stammes, wie bei den Ioniern, Doriern und Aeoliern, deren Poesie unmittelbar aus der Lebensfülle dieser vereinzelnten Volksmassen hervorging und in ihrer individuellen Beschränktheit und einseitigen Entwickelung für den treuesten Ausdruck der Hellenischen Nationalität gelten kann, sondern die universelle Kraft, womit der Attische Geist das Gebiet der Dichtkunst beherrschte und die Leistungen der einzelnen Stämme in sich vereinigend, die klassische Produktivität zur Vollendung brachte, wird uns den reichsten und herrlichsten Stoff zu Betrachtungen über die welthistorische Bedeutung der Attischen Litteratur geben, welche, wie das gesammte Attische Wesen durch langsames Fortrücken der Kultur nach allen Seiten hin, in seinen vielfachen Erscheinungen erst spät zur Reife kam, und fortwährend durch die litterarischen Anstrengungen der einzelnen Stämme gestärkt und gehoben wurde.

2. Der Attische oder dramatische Zeitraum also, welcher von den Perserkriegen bis auf Alexandros den Grossen sich erstreckt und etwas mehr als anderthalb Jahrhunderte umfasst (Ol. 72, 3 — 111, 1; oder 490 — 336 vor Chr.), erscheint im Vergleiche mit der langen Blüthe der Ionischen Epik und des Dorisch - Aeolischen Melos verhältnissmässig sehr kurz; und dennoch bildet er den Höhepunkt der gesammten Hellenischen Bildung, dessen Glanze die Bestrebungen aller früheren Jahrhunderte zu Gute gekommen sind. Nachdem nämlich der Zeitraum des Solon, dessen Poesien wir mit Recht noch zu dem Ionischen Stile gerechnet zu haben glauben, die Grundlage von der nachfolgenden Selbständigkeit des Attischen Lebens gelegt hatte, entfernte der Attische Charakter sich allmählig von der Ionischen Eigenthümlichkeit, welche seitdem nur in den Kolonien Kleinasiens fortdauerte, und bahnte sich durch manchen Parteikampf zwischen der aristokratischen und demokratischen Verfassung zuletzt den Weg zu einer reinen Volksherr-

schaft, die mit dem Beginne der Perserkriege bereits völlig ausgebildet erscheint. Obgleich nun die Stammverwandtschaft zwischen Athenern und Ioniern während der Perserkriege und noch späterhin vielfach zur Sprache kam[1]), so war doch die ganze geistige Richtung beider Völker schon damals wesentlich verschieden. In raschen und ununterbrochenen Fortschritten wurden selbst während der Perserkriege und noch mehr während des Kampfes mit Sparta um die Hegemonie, alle Redegattungen unter dem Attischen Volke gleichmässig durchgebildet und zur höchsten Vollendung gebracht, indem keine Kunst aus Mangel an innerer Kraft oder wegen Erschöpfung der geistigen Mittel auf halbem Wege stehen geblieben ist. Im Vordergrunde erblicken wir die Dichtkunst, welche in der Epik und Lyrik der frühern Stammlitteratur zugleich mit wurzelnd, beide Gegensätze des Drama, die Tragödie und Komödie, nicht nur zuerst schuf, sondern sie auch in der kurzen Periode von acht und sechzig Jahren (Ol. 61, 1—78, 1. 536—468 vor Chr., von Thespis bis auf Sophokles[2])) zu einer Höhe empor hob, welche seitdem nicht wieder erreicht worden ist. Namentlich ist die frühe Ausbildung der Tragödie von unschätzbarem Einfluss auf die Attische Volksbildung gewesen, indem sich alle Klassen der bürgerlichen Gesellschaft dieser festlichen Unterhaltung mit unerhörtem Enthusiasmus hingaben, und an der Darstellung der idealen Heroenwelt den Sinn für alles Edle und Grosse ausbildeten, wodurch die Athener vor allen andern Nationen der Erde sich so vortheilhaft ausgezeichnet haben.

3. Die tragische Kunst war es auch, welche, um nicht die Beredtsamkeit und Philosophie zu erwähnen, zu-

1) Thukyd. 1, 95 und daselbst die Ausleger. Es gab aber auch eine Zeit, wo sich die Athener des Namens Ionier schämten (Herod. 1, 143), was jedoch Plutarch (de malign. Herod. 19 p. 859 F) nicht zugeben will. Die Milesier wenigstens wurden von den Athenern stets als Brüder (Herod. 5, 97) und das Unglück derselben als ihr eignes betrachtet (Herod. 6, 21).

2) Von Chionides und Magnes bis auf Aristophanes sind nur 57 Jahre, Ol. 73, 1—87, 1, 488—431 vor Chr.; rechnen wir aber von Susarion an (Ol. 50, 3. 578 vor Chr.), so kommen 147 Jahre heraus. Indess ist zwischen Susarion und Chionides nichts für die Komik geschehen, welche eigentlich erst mit Chionides beginnt. Susarion verhält sich zur Komödie, wie Arion und die Sikyonischen Chöre zur Tragödie.

erst ein leitendes Denkprincip in die Historik der Hellenen brachte, nachdem die frühern Geschichtschreiber der Ionier, Pherekydes, Hekatäos u. A., die Massen von Völkersagen und geographischen Notizen mehr nach äussern Kennzeichen geordnet[1], als mit durchdringendem Geiste einer höhern Weltanschauung untergeordnet hatten. Herodotos, der Vater der Geschichte, entwarf aber den Plan zu seinem Werke nach einer welthistorischen Auffassung, in welcher überall der Grundsatz hervorleuchtet, der von der Tragik ausgegangen war, und sich fast in jeder wahren Tragödie auf andere Weise wiederholt: *τὸ θεῖον πᾶν ἐστι φθονερόν*[2]. Die Quelle dieser ethischen Weltanschauung ist in dem erhebenden Bewusstsein, welches die Athener beseelte und stärkte, zu suchen, mit geringen Mitteln durch unverkennbare göttliche Hülfe über die ungeheuren physischen Streitkräfte eines übermüthigen Feindes gesiegt zu haben. Denn die Athener waren in der Stunde der Entscheidung die alleinigen Retter von Hellas; ohne Themistokles wäre Hellas unter das Joch der Perser gerathen[3]. Dieser Sieg war zugleich der Grundstein zu Athen's nachheriger geistiger Ueberlegenheit, mit der es beinahe ohne Nebenbuhler alle Fächer des Wissens, das gesammte Gebiet der Poesie und Kunst beherrschte[4]. Wie die Perserkriege den ersten Anstoss zu der politischen Umgestaltung der Hellenischen Völker gegeben und

---

1) Sturz de Pherec. p. 11 f. ed. 2. Creuzer Hist. Gr. fr. p. 16. (Klausen Hecat. p. 27 ff.) Vgl. Westermann zu Voss de hist. Gr. p. 23 ff.

2) Creuzer, historische Kunst der Griechen p. 151. Ulrici, Historiographie p. 53. Vgl. Reiz Herod. T. 1 p. XXIX, und die Erklärer, besonders Valckenaer und Baehr zu Herod. I, 32 u. III, 40.

3) Herod. 7, 139: Ἀθηναίους ἄν τις λέγων σωτῆρας γενέσθαι τῆς Ἑλλάδος, οὐκ ἂν ἁμαρτάνοι τὸ ἀληθές. Vgl. Plut. de glor. Athen. 7 p. 350 A. Heeren Ideen 3, 1 p. 214 ed. 1. Wenn der Vater der Geschichte nicht ohne Besorgniss, Anstoss zu geben, den Satz ausspricht: Hellas' Heil sei von Athen ausgegangen, so erinnere man sich nur an die eifersüchtigen Bestrebungen vieler anderer Hellenischen Völkerschaften, sich vorzugsweise den Ruhm des Sieges anzueignen. Oben B. 2, 2 p. 128 ff. 205 f. 215.

4) Den Hellenen selbst ist diese Quelle ihrer Grösse nicht entgangen. Philosophen und Historiker haben darauf hingewiesen. Aristot. Polit. 8, 6. Diod. 12, 1 u. 2. Herodotos lebte noch zu Anfange dieser Glanzperiode; seinem Scharfblicke blieb aber der künftige Vorrang Athens nicht verborgen. Vgl. Creuzer or. de civitate Athen. p. 23 f. 59 ed. 2.

das Gefühl von Nationalität wieder mächtig belebt hatten, welches seit der Unternehmung gegen Ilion in dem abgesonderten Leben und Treiben der einzelnen Stämme fast erloschen war, so schärften sie auch wiederum den Gedanken an den von der Natur selbst geschaffenen Gegensatz zwischen Hellenen und Barbaren. Dieselbe Nation, welche schon in ihrer mythischen Vorzeit ihre kräftigsten Bestandtheile zu einem gemeinsamen Zuge gegen die Barbaren versammelt hatte und siegreich aus Asien zurückgekehrt war, gelangte nach abermaliger Demüthigung der Barbaren zum vollen Bewusstsein ihrer überwiegenden Kraft, und trat jetzt, mit geistigen Fähigkeiten und Glücksgütern reichlich ausgerüstet, in das thatkräftige und denklustige Mannesalter.

4. Zu dieser Stufe der Thatkraft und des Selbstdenkens, dem der aus den Ereignissen der Gegenwart entwickelte Begriff einer Geschichte immer neuen Stoff darbot, und dessen Mittelpunkt ein klarer religiöser Glaube war, den die Darstellungen der Dichter immer mehr läuterten und befestigten und die Philosophie und Staatsberedtsamkeit nie aus dem Auge verlor, war vor den Attikern keine Nation der Erde gelangt. Diese genossen den unschätzbaren Vortheil, sich die Früchte anzueignen, zu deren Zeitigung der ausdauernde Fleiss der einzelnen Stämme seit Jahrhunderten vielfach beigetragen hatte. Keineswegs von der Natur vor andern Hellenischen Völkerschaften begünstigt, bewohnten sie ein Küstenland, das durch seinen Ertrag die Anstrengungen seiner Bewohner nur dürftig belohnte. Von einer Menge schöngeformter Gebirge durchzogen, und von mehrern klaren Flüssen bewässert, bietet es dem Auge eine reizende Mannigfaltigkeit dar, und die freie Aussicht von den hohen Vorgebirgen auf das Meer und die Inselgruppen hat bei der gewöhnlichen Klarheit und Reinheit der Luft [1]) etwas unbeschreiblich Schönes. Vorherrschend in

---

1) Dio Chrys. or. 6 init. lobt *τὸν ἀέρα κοῦφον.* Cicero (de fato 4) sagt: *Athenis tenue coelum, ex quo acutiores etiam putantur Attici.* Euripides (bei Plut. de exil. 13 p. 604 E): *οὐρανὸν ὑπὲρ γῆς ἔχομεν ευ συγκεκραμένον.* Med. 834: *μετρίας ἀνέμων ἡδυπνόους αὔρας.* Vgl. besonders Heeren, Ideen 3, 1 p. 57 f., und Bernhardy Grundriss 1 p. 297 ff.

der geologischen Bildung ist der Kalkstein, aus dem die meisten Hügel (unter denen einige, wie Laurion, auch edle Metalle, andre, wie der Pentelikos, guten Marmor lieferten) bestehen, namentlich der vorzugsweise so genannte Kolonos [1]. Daher die Klagen über Dürre des Erdreichs [2], und die häufigen Gebete an Zeus um Regen [3], dessen Mangel namentlich das Getraide auf dem durstigen Kalkboden nicht sonderlich gedeihen liess [4], wiewohl sonst alle in den Gärten gezogenen Früchte, wie Obst, Gemüse, Feigen, und vorzugsweise die Oliven vortrefflich gediehen und ungemein schmackhaft waren [5].

5. Diese Mittelmässigkeit der physischen Lage, welche zu einer Uebervölkerung besonders in den ältern Zeiten nicht leicht Anlass geben konnte [6], nahm von jeher den betriebsamen Fleiss einer geringen Anzahl von Bewohnern in Anspruch, welche, an heitre Genügsamkeit gewöhnt [7].

---

1) Soph. Oed. Col. 670 ibiq. Reisig.

2) Galen. Protrept. bei Manzi zu Dikaearch. p. 25. Dio Chrys. a. a. O. Vgl. die Ausleger zu Thukyd. 1, 2. Theoph. Hist. pl. VIII, 8. Athen selbst heisst bei Dikaearch. p. 22 ξηρὰ πᾶσα, οὐκ εὔυδρος.

3) Ὗσον, ὗσον, ὦ φίλε Ζεῦ, κατὰ τῆς ἀρούρας τῆς Ἀθηναίων καὶ τῶν πεδίων. Marc. Antonin, 5, 7 p. 45.

4) Nach Xenoph. Hell. 6, 1, 4 mussten die Athener zu dem Ertrage ihrer Erndte von dem Auslande noch zukaufen. Vgl. Meineke Menad. p. 36. Böckh, Staatsh. 1 p. 87 f.

5) Xenoph. de vectigal. 1. Schol. zu Soph. Oed. Col. 700, zu Arist. Nub. 299, Herod. 5, 82. Dindorf Arist. fragm. p. 198. Athen. 2, 42 B. Dikaearch. p. 25. besonders Plato (Kritias p. 110 E. 111 A), dessen Schilderung von Attika's vorgeschichtlicher Fruchtbarkeit etwas hyperbolisch ausgefallen ist, indem sie die des Sophokles (Oed. Col.) und Euripides (Med.) noch weit übertrifft. Vgl. Antiphanes bei Athen. 2, 45 B. Dodwell 2, 495.

6) Unter Perikles (Ol. 84, 1 od. 444 vor Chr.) behielt Athen nur 14,240 freie Bürger, und ein Jahr nach Kleon's Tode (Ol. 89, 3 oder 422 vor Chr.) hatte es wieder 20,000; — eine Zahl, die man auch auf die Zeiten vor Perikles, und selbst auf die Herrschaft des Kekrops übertragen hat. S. die Belegstellen bei Clinton F. H. 2 p. 52. 70. 388. In der blühenden Zeit des Demetrios Phalereus (Ol. 115, 4. 317 vor Chr.) konnte man die gesammte Bevölkerung von Attika auf 527,660 Menschen schätzen, wovon 400,000 Sklaven, und nur 127.660 Freigeborne waren. Clinton p. 168. 387. Der Flächenraum von Attika beträgt freilich nur 41 geogr. Meilen, wovon das feste Land 39 1/16 misst (Böckh, Staatsh. 1, p. 34). Auf die Meile würden also nach dieser Zählung 3,114 Freie und 9,756 Sklaven, zusammen 12,870 Seelen, und auf jeden Freien mehr als 3 Sklaven kommen. Die Zahl der stimmfähigen Attiker ist wohl nie über 21,000 gewesen.

7) S. die Auszüge der Alten (des Pseudo-Chionides, Solon, Chrysippos und Plato) bei Athen. 4, 137 E. F. 138 A. Vgl. Plut. de esu carn. 3 ext. p. 998 A. Vit. Alc. 15

mit beharrlicher Ausdauer den harten Felsboden in blühende Pflanzungen umschufen und ihm gern ihre Existenz verdankten, indem sie nicht ohne ein edles Selbstgefühl sich für Autochthonen hielten und behaupteten, den Boden niemals gewechselt zu haben[1], um, wie die meisten Hellenischen Völker, durch frühe Ausdehnung nach Aussen andre Völkerschaften aus ihren Wohnsitzen zu verdrängen oder dieselben sich unterwürfig zu machen. Während der nothwendige Erwerb der materiellen Mittel, wobei nach Hellenischen Begriffen Sklavenhände unentbehrlich waren, sie in rastloser Thätigkeit erhielt, erstarkten sie unter dem schönen und milden Himmel an Leib und Seele. Nirgends hat wohl die Natur unter eben so günstigen und anregenden Verhältnissen edlere und beweglichere Körperformen und glücklichere Temperamente geschaffen, als auf den baumlosen Hügeln und in den sorgfältig beackerten Thälern von Attika. Zur Bildung einer Kriegsmacht, oder zu grossartigen Handelsunternehmungen zur See fehlte es den Athenern vor den Perserkriegen offenbar an ausreichenden Mitteln. Ihrem Lande gebrach es sogar an Schiffbauholz[2], und dasselbe bot nicht einmal ein passendes Terrain zur ausgedehnteren Pferdezucht dar, um stark in der Reiterei zu werden[3].

6. Die gesammte Attische Bevölkerung lebte, abgesehen von der allgemeinen Eintheilung in Paralier, Diakrier und Pediäer[4], in einer Menge von kleinern ab-

---

extr. p. 198 E F. Eubulos bei Athen. 2, 47 C. 10, 417 C. Solon's Gesetze drangen auf Mässigkeit; Böckh, Staatsh. 1 p. 110 ff. oben B. 2, 1 p. 329.

1) Herod. 1, 56. VII, 161. VIII, 44 ibiq. Baehr. Vgl. Lesbonax, protr. p. 175, und Euripides im Erechtheus fr. p. 472 Matthiae.

2) Koraës zu Theophr. Char. 23.

3) Goeller und Poppo zu Thukyd. VII, 27. Herod. 9, 13. Wenn Sophokles (Oed. Col. 668, 711) Athen εὔιππος und εὔπωλος nennt, und das Bändigen der Rosse daselbst zu den grössten Wohlthaten zählt, welche Poseidon dem Attischen Volke verliehen, so müssen wir bedenken, dass, abgesehen von der poetischen Hyperbel, in den Zeiten nach den Perserkriegen sich die Attische Reuterei in der That bedeutend verbessert haben muss. Sonst gebührt jenes Lob mehr den Ebenen Thessaliens und Böotiens. Euripid. Phoen. 17 u. s. w. Indess verdient bemerkt zu werden, dass Sophokles a. a. O. den Kolonos ἵππιος mit seinen Rossgottheiten verherrlichen will. Schwenck, Rh. Mus. 1834 p. 205 f.

4) Plut. Sol. 13 p. 85 A. 29 p. 94 E. Schol. Arist. Lys. 58. Vesp. 1218. Steph. Byz. und Hesych. v. Vgl. Goeller zu Thukyd. 3, 92. Die Diakrier nennt Herod. 1, 59 Hyperakrier. Dionys. Hal. A. R. 1, 13.

gesonderten Ortschaften oder **Demen**, die unter der ältern aristokratischen Verfassung des Solon, in welcher die Eintheilung in Phratrien und Geschlechter[1]) den Vorzug hatte, von geringerer Bedeutung waren, aber durch die zu Gunsten der Demokratie von Kleisthenes getroffenen Abänderungen zu wichtigern Gliedern des Staatskörpers erhoben wurden. Jetzt (Ol. 67, 2 oder 510 vor Chr.) entstanden zehn Phylen, jede zu zehn Demen[2]), die zugleich eine chorographische und politische Bedeutung hatten, indem die Demen einer Phyle wie Ortschaften eines Kreises zusammen lagen, und jeder Attische Bürger zugleich Mitglied eines Demos war, und in diesem sein Grundstück oder seinen dauernden Aufenthalt haben musste. Bei dieser Zerstückelung des Gebiets in viele kleine Körperschaften blieb kaum der Schatten von einer politischen Einheit, wie sie in dem oligarchischen Staatssysteme der Dorier und Aeolier bestand. Wir sehen daher auch bei jeder Bewegung, wie unter Peisistratos, Kleisthenes u. s. w., dass sich das Land in mehrere Parteien spaltet, unter denen der vorwiegende demokratische Bestandtheil der Diakrier immer mehr an Macht und Rechten gewinnt, denen sich zuletzt die oligarchisch gesinnten Pediäer und die gemässigten Paralier fügen und die rein demokratische Verfassung des Kleisthenes gut heissen müssen. Unter einer kräftigen Volksmasse, wo jeder Freigeborne auf seinem Grundbesitze sein eignes Leben und das seiner Familie, wozu immer noch eine Anzahl von Sklaven gehörten, unabhängig ordnen kann, und wo die Tugenden der Häuslichkeit und ländlichen Wirthschaft Alles sind, da muss die Zerstückelung des Landes in so viele kleine Ortschaften, die

1) Jede der damaligen **vier** Phylen hatte drei Phratrien (hierauf gründet sich die Ansicht von einer dreifachen Tetrapolis, die sich in der Ionischen Dodekapolis Kleinasiens wiederholt; **Böckh** Corp. Inscr. 1 p. 125), und jede Phratrie 30 Geschlechter (*γένη*). Es waren also in den vier Phylen zusammen zwölf Phratrien und 360 alte patricische Geschlechter oder *γένη*. Pollux 8, 109. 110. 111.

2) Herod. 5, 66. Paus. 1, 5, 1. Aristot. Pol. 6, 4. **Böckh**, Corp. Inscr. 1, p. 901. **Wachsmuth**, H. Alterth. 1, 1 p. 223. **Corsini** F. A. 3 p. 128. **Clinton** F. H. 2 p. 343 ed. 2. Späterhin (Ol. 118, 3. 306 vor Chr.) kamen noch zwei Phylen hinzu, nachdem sich die Zahl der **Demen** bedeutend vermehrt hatte. Schon Polemon gab ihre Zahl auf 174 an; Str. 9, 396 C = 607 B. Vgl. C. L. **Grotefend** de demis sive pagis Atticae (1829) p. 13.'

kein gemeinsames Interesse zu auswärtigen Unternehmungen oder zu einem festen Staatskörper verband, nothwendig einen demokratischen Charakter erzeugen; und um diesen noch mehr zu gefestigen, ging diese Theilung immer mehr in das Einzelne. Hier öffnete sich bei der Attischen Ausdauer, wozu schon die Beschäftigungen nöthigten, ein weites Feld für die individuelle Ausbildung physischer und geistiger Anlagen, welche nirgends verschiedener und mannigfaltiger erscheinen.

7. Der Hauptvereinigungspunkt für die einzelnen Demen, in die sich der ursprüngliche Begriff der geschlossenen Phratrien und der gesellschaftlich verbundenen Geschlechter und Familien verschmolzen hatte, war ohne Zweifel der Kultus, der in Attika fast eben so viele Modificationen oder bestimmte Farben trägt, als es ehemals Demen gab. Schon diese Mannigfaltigkeit der religiösen Formen deutet, abgesehen von dem gesonderten Leben und Treiben der einzelnen Ortschaften, auf verschiedenartige Abstammung der Attischen Bevölkerung[1], die desshalb auch im Ganzen den gemeinsamen Namen Ionier ablehnte, wiewohl der älteste und mächtigere Theil derselben ohne Zweifel Ionischen Ursprungs war. Aber den Begriff von Aegyptischen oder Indischen Kasten schliesst diese Verschiedenheit der Attischen Ortschaften dennoch bestimmt aus, da ein Connubium zwischen allen statt hatte, und keine derselben unter dem Regimente eines Priesterordens stand, den der Attische Staat überhaupt niemals anerkannt hat, und bei der religiösen Unabhängigkeit der einzelnen Demen und der grossen Mannigfaltigkeit der Kulte auch nicht leicht einführen konnte. Die drei Stände (ἔθνη), welche die Solonische Aristokratie faktisch bestehen liess, waren die Eupatriden, ein Geburtsadel, dessen Vorrechte Kleisthenes brach, und ihm nur die Fortdauer der Priesterwürde und

---

1) Ueber die ältesten Namen Attika's und die ursprünglichen Einwanderer, über die so viel und so oft gestritten worden ist, s. die Ausleger zu Stra. 9 p. 397 A = 608 A. zu Herod. 8, 44. 1, 56. zu Paus. 1, 5, 3. Tzetz. zu Lykophr. III p. 388 f. Müll. Eudok. p. 252. Skym. Ch. perieg. 558. 564. Eustath. zu Dionys. perieg. 620. Bachmann zu Lyk. 1339.

die Besorgung religiöser Handlungen erblich übertrug; dann die Geomoren oder reichen Grundbesitzer, auf welche die meisten öffentlichen Lasten fielen, und von denen die meisten Mittel des Erwerbs für die arbeitenden Volksklassen ausgingen[1], die man unter dem Namen Demiurgen zusammen fasste. Mag nun in der ältesten Zeit auch eine andere Eintheilung und Benennung statt gefunden haben, so ist doch nicht zu zweifeln, dass die Teleonten oder Gedeonten, die Hopleten, Ergadeis und Aegikoreis[2] die vier Klassen der Landbesitzer, welche die öffentlichen Aemter (τέλη) bekleideten, der Krieger, der Handwerker und Hirten bezeichnen[3], und mit der Phyleneintheilung nichts zu schaffen haben. Die Teleonten und Hopleten mussten nothwendig aus Geomoren bestehen, wenn wir auch die Eupatriden nicht hierher ziehen wollen; die Ergadeis und Aegikoreis aber waren Demiurgen.

8. Dieser natürliche Unterschied der Stände, welcher in jedem Demos wiederkehrte, hat aber weniger Einfluss auf die vielen heterogenen Götterdienste Attika's gehabt, als die verschiedenen Volksmassen selbst, unter denen es in religiöser Beziehung besonders drei hervorragende Punkte giebt, Poseidon, Apollo und Athena. Ueber den Ursprung dieses dreifachen Kultus, welcher von den drei Abtheilungen der Paralier, Diakrier und Pediäer ausgegangen sein kann, haben wir keine zuverlässige Nachricht, wie denn überhaupt die Forschung rücksichtlich der Attischen Götterdienste nicht weniger im Argen liegt, als die ganze Frage über den eigenthümlichen Charakter der Attiker. Erst spät, d. h. nicht lange vor Peisistratos, gelangte der Kultus der Athena, welche schwerlich zu den ursprünglichen Attisch-Ionischen Gottheiten gehört hat, zum überwiegenden Ansehen, und ward bald zum leuchtenden Mittelpunkte eines allgemeinen politischen Glaubens erhoben, in welchem sich

---

1) Pollux VIII, 111. Ruhnken Tim. p. 67. Die γεωμόροι kommen als γαμόροι auch in dorischen Staaten vor. S. die Ausll. zu Herod. 6, 22. Plut. Thes. 25 p. 11 D.

2) Pollux VIII, 109 ibiq. Hemsterh. p. 951. Ausl. zu Eur. Ion 1596 ff.

3) Plut. Sol. 23 p. 91 B giebt diese Erklärung der vielbesprochenen Namen.

der klare religiöse Sinn des gebildeten Attischen Volks am schönsten kund giebt. Unter ihren Schutz stellte man nicht bloss die Hauptstadt und deren wissenschaftliche Bestrebungen, sammt der friedlichen Pflege des Oelbaums, sondern auch die Kriegs-Angelegenheiten des ganzen Landes; daher waren auch die glänzendsten Tempel auf Sunion, im Peiräos und auf der Akropolis ihrem Dienste geweiht, an den sich überhaupt alles Edle und Schöne knüpft, welches der erfindsame und feine Attische Geist hervorgebracht hat[1]. Nächst der Athena genoss Poseidon der ausgezeichnetsten Verehrung[2], und ihn müssen wir für einen ursprünglich Ionischen Gott halten[3], von welchem die Mythen erzählen, dass er einst durch Wohlthaten um den Besitz des Landes mit Athena gestritten habe[4]. Der Kultus des Apollo *πατρῷος* unter den Attikern[5], welcher sich auch in den Ionischen Kolonien vielfach wieder findet[6], weil er als Vater des Ion Stammgott der Ionier war, hatte einen ganz verschiedenen Charakter von dem Apollo der Dorier und Aeolier. Von den übrigen Attischen Götter- und Heroendiensten, die, weil sie sich in immer kleinern Abstufungen von den einzelnen Stämmen und Ortschaften der Demen bis in die Familien und Häuser verlieren[7], nicht leicht unter eine

---

1) Es ist hier der Ort nicht, in den Begriff und den Charakter dieses Kultus einzugehen. Wie sich Athene Polias (Herod. 5, 82), auf Chios Poliuchos genannt (Herod. 1, 168), zu der Homerischen Athene (welche in Ithaka anders erscheint als in Ilion, wo sie auch eine Polias gewesen zu sein scheint) und zu der Göttinn von Sais (Herod. 2, 175) verhalte, und welche religiöse Ideen man in den verschiedenen Theilen von Hellas an diesen Kultus knüpfte, dieses bildet eine der anziehendsten Forschungen auf dem Gebiete der alten Religionsgeschichte. E. Rückert, Dienst d. Athena. 1829. Creuzer, Symb. 2, p. 640 ff.

2) Sophokl. Oed. Col. 712 ibiq. Schol. Paus. 1, 26, 5.

3) Auch im stammverwandten Panionion Kleinasiens war Poseidon Nationalgott, Str. 8, 384 B = 589 B. 14, 639 C = 947 B. In Attika erscheint er als Schutzgott der Schifffahrt und als ἵππιος neben der Athena ἱππία, Sophokl. a. a. O. Pausan. 1, 30, 4 u. das. Siebelis. Vgl. Creuzer Symb. 2, 598 ff.

4) Herod. 8, 55. Paus. 1, 24, 5. Observv. in Script. rerum myth. 1 p. 169 f.

5) Paus. 1, 3, 4. Plat. Euthyd. 302 B. Legg. 4, 717 B.

6) Hymn. Hom. in Apoll. 40. Thukyd. 3, 33. Paus. 7, 3, 1.

7) Hierher gehören die den Ioniern eigenthümlichen θίασοι, religiöse Sippschaften, welche durch gemeinsame sacra, besonders Dionysische, verbunden waren (Athen. 8, 362 F. Kyrill. Lex. Ms. p. 110. Ἔρανος λέξεων p. 220. Harpokr. v. Hesych. p. 1717. Suidas v. Etym. M. p. 449, 53. Gud. p. 265. Phot.

klare Uebersicht zu bringen sind, lässt sich nur so viel mit Sicherheit behaupten, dass sie ebenfalls auf ursprüngliche Verschiedenheit der Bevölkerung hinweisen, welche in dieser religiösen Spaltung bis in die spätesten Zeiten beharrte.

9. Nicht ohne entschiedenen Einfluss auf die Entwickelung des sittlichen Volkscharakters war der Dienst der mystischen Gottheiten zu Eleusis, die wegen der damit verbundenen geheimen Weihen einer unverletzlichen Achtung unter dem Schutze des Staats genossen. Orphisch-Thrakisches und Pelasgisches Wesen hatte sich hier frühzeitig zu einem Systeme religiöser Satzungen verschmolzen, welche theils die Veredlung des sittlichen Menschen, theils die Beförderung des Ackerbaus, als Grundlage des Attischen Lebens, zum Zwecke hatten[1]. Die Grundzüge zu dieser Lehre bildet der Pelasgische Kultus der Demeter und Persephone[2] als Schutzgottheiten der Aussaat und Erndte, wie überhaupt der ewig keimenden, blühenden und wieder absterbenden Natur, verbunden mit dem verwandten Dienste des Orphischen Dionysos-Iakchos oder Zagreus, ebenfalls einer Naturgottheit, welche die Blüthe und den Untergang alles irdischen Seins darstellt, und, wie Demeter und Persephone auch eine ethische Beziehung auf das Menschenleben hat[3]. Ueber das Alter und die Urheber dieser Götterdienste ist schwer zu entscheiden. Wie übrigens der Attische Staat seit Theseus eine Reihe von Umwandlungen erfahren hat, die von der ursprünglichen Form eines absoluten Königthums und einer mächtigen Oligarchie der lebenslänglichen Archonten allmählig in die gemässigte aristokrati-

---

72); ferner die ὀργεῶνες, Priester einzelner Innungen (Phot. p. 251. Harpokr. v. Ἔρανος λέξεων Ms. p. 284. Etym. M. p. 454, 2. 629, 25). Die ἱερὰ πατρῷα endlich pflanzten sich in einzelnen Familien fort (Lykurg geg. Leokr. p. 151, 9), und bezogen sich auf die Θεοὶ ἐφέρστιοι, μύχιοι, κτήσιοι, ἕρκειοι, denen zum Theil die Romischen Laren entsprechen; Lobeck Agl. p. 1259. Manches hierher Gehörige berührt Meier de gentilitate Attica, Halle, 1835. 4.

1) Dieses können wir bei dem grossen Zwiespalte der Meinungen über die Bestimmung der Eleusinischen Mysterien (Saintecroix, Ouvaroff, Creuzer B. 4, Lobeck Agl.) als ausgemacht annehmen. Unten im Abschnitte über Aeschylos mehr hiervon.

2) Creuzer Symb. 4. 469 ff. 551 ff. 558. Preller Demeter und Persephone, ein Cyclus mythologischer Untersuchungen, 1837.

3) Creuzer 3, 555 ff. Oben B. 1 p. 92 ff. 133 ff.

sche Verfassung des Solon und zuletzt in die zügelloseste Volksherrschaft überging, so sind auch die Formen des religiösen Glaubens in Attika bei ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit nicht immer dieselben geblieben. Der Mittelpunkt dieser religiösen Entwickelung, wie überhaupt der gesammten Attischen Verfeinerung war aber seit den frühesten Zeiten die Hauptstadt Athen. Schon das älteste politische System, welches man von Theseus abzuleiten pflegt, muss hierzu die Grundlage enthalten haben; denn ohne gemeinsamen Mittelpunkt wäre es wohl nicht leicht möglich gewesen, so verschiedene Bestandtheile zu einem Staatskörper zu vereinigen. Von Athen aus konnte aber das Ganze um so leichter regiert werden, da diese Stadt sehr frühzeitig der Sitz der Eupatriden von ganz Attika war, in deren Händen die Lenkung der geistlichen und weltlichen Angelegenheiten bis auf Solon ausschliesslich verblieb. Die Grundstücke dieses Geburtsadels lagen in den verschiedenen Demen, deren Interessen sie durch ihre Staatskunst auf den gemeinsamen Mittelpunkt zu lenken und immer mehr zu der Idee eines aristokratischen Ganzen zu verschmelzen suchte. Allein dieser Versuch, obgleich durch Drakon's Gesetzgebung vielfach unterstützt, musste bald einer freiern Ordnung der Dinge Platz machen, da der Druck der Eupatriden die Rechte der übrigen Stände schmälerte, und unter diesen durch den Ausschluss von der Theilnahme an den Berathungen zum Besten des Landes Unzufriedenheit erregte.

10. Solon war's [1], welcher den Demen ihre Rechte sicherte, indem er allgemeine Volksversammlungen anordnete, in denen jede Gemeinde vertreten werden und stimmen konnte, während die Verwaltung der Staatsgeschäfte der Sorge der Eupatriden anvertraut blieb. Dadurch ward erst ein öffentliches Leben begründet, an dem jeder freie Bürger nach Kräften Antheil nehmen konnte. Zugleich machte sich

---

1) Wie man von Solon's eignem poetischen Nachlasse auf die politischen Grundsätze und Staatsklugheit dieses grossen Mannes schliessen könne, ist oben B. 2. 1 p. 222 ff. 327 ff. angedeutet worden. Was sonst von dem Geiste seiner Gesetze (ἄξονες, Harpokr. v. Etym. M. p. 115, 48. Suidas v.) und von den Gesetzen selbst bekannt ist, hat ausser Wachsmuth besonders C. F. Hermann (Staatsalterth. §. 107) am sorgfältigsten angegeben.

aber auch das Bedürfniss einer durchgreifenden Staats- und Volkserziehung fühlbar, welche den für das öffentliche Wohl thätigen Bürger im Kriege und im Frieden berücksichtigte, und durch ein gut geordnetes System der Gymnastik sowohl, als auch durch Unterricht in den Wissenschaften, namentlich in den praktischen Uebungen des Rechtsgelehrten und öffentlichen Redners zu seinem Berufe fähig zu machen suchte. Das von Solon begründete Staats- und Rechtssystem war aber, da es das Herkommen und den sittlichen Charakter des Volks mit gleicher Umsicht beachtete, einer beständigen Erweiterung und zeitgemässen Abänderung unterworfen; und gerade in dieser Wandelbarkeit, die mit der statarischen Schroffheit der Spartanischen Verfassung einen direkten Gegensatz bildet, lag der nächste Anlass zu der freien Entwickelung des Attischen Lebens, das nach allen Seiten hin an Kraft und innerer Gediegenheit gewann, während die Spartaner unter dem Einflusse ihrer unwandelbaren Institutionen Jahrhunderte lang auf derselben Stufe der Bildung verharrten. Es wäre auch ganz unmöglich gewesen, den lockern Zusammenhang der Attischen Völkerschaften durch die Strenge des Gesetzes zu einer geschlossenen Einheit zu verknüpfen. Indem aber eine weise Gesetzgebung die sittlichen Zustände der Attiker vorzugsweise in Erwägung zog, war es ihr im Laufe der Zeit möglich, ein Centralsystem in Athen zu begründen, welches, ohne die verschiedenen Bestandtheile des Volks in ihren religiösen und bürgerlichen Verhältnissen zu beeinträchtigen, die gemeinsamen, auf Vaterlandsliebe und geistige Auszeichnung gegründeten Interessen des ganzen Landes umfasste und in einer organischen Einheit zusammen zu halten verstand. Was die Peisistratiden-Herrschaft für dieses System that, war nicht durchgreifend und nur von kurzer Dauer; doch ward durch ihren Kampf mit der alten Aristokratie die Volkspartei schon bedeutend gehoben und gestärkt, welche dann nach dem Sturze der eignen Wohlthäter durch Kleisthenes[1]) für immer das Ruder des Staats in den Händen behielt.

1) Den Zweck des Kleisthenes, durch die Vermehrung und Organisation der Phylen und Demen das Bürgerthum zu heben, hat Aristoteles erkannt, Polit. 6, 2 extr.

11. Athen ist nur als Demokratie gross gewesen[1]. Das Eigenthümliche des Volkscharakters, die geistige Physiognomie der Attiker, ja das besondere Gepräge ihrer gesammten Litteratur erscheint erst nach Kleisthenes in immer deutlichern Zügen am Horizonte der Hellenischen Geschichte und findet einzig und allein eine genügende Erklärung in dem Wesen der Attischen Verfassung. Diese, bisher von geringen Mitteln unterhalten, gewann aber erst durch die Perserkriege sowohl an äusserer Ausdehnung als auch an innerer Spannkraft, wodurch Athen sich schnell zur ersten Stadt von Hellas erhob. Der Ruhm der Attischen Waffenthaten überstralte Alles, was je in Hellas aus eitler Eroberungssucht oder aus glühender Vaterlandsliebe vollbracht worden war. Der schnelle Umlauf von früher unbekannten Schätzen, die theils durch die gewonnene Persische Beute[2], theils durch die erweiterte Schifffahrt und durch die von Themistokles zuerst begründete Seemacht von allen Seiten her nach Attika strömten, verlieh den gereiften Kräften der Nation immer neuen Aufschwung, so dass in dem kurzen Zeitraume von kaum einem Jahrhunderte fast alle Fächer des Wissens erschöpft waren, und die Kunst in allen Zweigen ihren Höhepunkt erreichte. Durch die Macht der Flotte und die dadurch erlangte Hegemonie fasste aber das demokratische Princip noch tiefere Wurzeln[3], indem die Masse der Seesoldaten, welche bei Salamis gesiegt hatte, sich für diese glorreiche That selbst belohnte und die von den Vorfahren ererbten und zum Theil antiquirten Verdienste der Eupatriden gar sehr in den Schatten stellte. Die Thätigkeit der Athener war jetzt auf Themistokles' Antrieb fast ausschliesslich auf das Meer gerichtet, dessen Vortheile für

---

1) Herod. 5, 66. 97.

2) Boeckh Staatsh. 1 p. 11. Ein einzelnes Beispiel liefert Kallias, Plut. Vit. Arist. 5 p. 321 E. Phot. Lex. v. Λακκόπλουτος p. 148 f. Hesych. u. Suidas ead. v. Was durch die Seeherrschaft in Athen so reichlich aus allen von der Natur gesegneten Ländern zusammen floss, schildert Ps. Xenoph. de Rep. Ath. II, 7.

3) Aristot. Polit. 5, 5: *καὶ πάλιν ὁ ναυτικὸς ὄχλος, γενόμενος αἴτιος τῆς περὶ Σαλαμῖνα νίκης καὶ διὰ ταύτης τῆς ἡγεμονίας, τὴν δημοκρατίαν ἰσχυροτέραν ἐποίησε.* Unter Aristeides nämlich ging schon der Volksbeschluss durch (Plut. Vit. Arist. 22 p. 332 C) *κοινὴν εἶναι τὴν πολιτείαν, καὶ τοὺς ἄρχοντας ἐξ Ἀθηναίων πάντων αἱρεῖσθαι.*

Macht und Handelsverbindungen mit dem fernsten Auslande man früher gar nicht zu würdigen gewusst, ja absichtlich aus den Augen des Volks entfernt hatte [1]. Die Gründung des Hafens Peiräos und dessen Verbindung mit Athen bildet das wichtigste Moment in der Attischen Geschichte [2]. Von der Beharrlichkeit des Landbaues [3] schritt man rasch in der Gunst des Augenblicks zu dem einträglichsten Handelsverkehre mit dem fernsten Auslande, welches die jüngst errungene Hegemonie und der Eifer der Bundesgenossen dem Attischen Unternehmungsgeiste eröffnete. Ein grossartiges Finanz- und Rechtssystem trat an die Stelle der frühern Sparsamkeit und Beschränktheit in Geld- und Rechtsmitteln. Das Gesetz der Seeherrschaft und der daran geknüpfte Schutz der Bundesgenossen, die sich zwar freiwillig, aber oft nothgedrungen der Macht Attika's angeschlossen hatten, zwang diese, ihre Rechtsstreite vor Attischen Dikasterien schlichten zu lassen [4]. Dieser Umstand und der lebhafte Verkehr mit dem Auslande machte Athen bald zum Sammelplatze nicht blos der nationalen Macht, sondern noch mehr der concentrirten Bildung der damaligen Zeit.

---

1) Plut. Them. 19 p. 121 D.

2) Schol. Arist. Eq. 811. Plut. a. a. O. Siebelis zu Paus. 1, 1, 2.

3) Zu dieser einfachern Lebensweise und grössern Sittenreinheit der frühern Jahrhunderte sehnte man sich in den Zeiten der Entartung der Volksherrschaft zurück. Man tadelte die zu rasche Ausdehnung des Seewesens und die Politik des Themistokles, die ganze Kraft der Nation auf glänzende Flotten zu verwenden, wodurch die Kunst des Landkrieges, so wie die Genügsamkeit des Landbauers aus dem Staate verschwunden sei; Plato de Legg. 4 p. 706. Isokrates an mehrern Stellen. Dieser Tadel verkennt aber das Grundprincip der Attischen Grösse, welches die 30 Tyrannen wieder zerstören mussten, ehe sie die Rückkehr der früheren Zustände bewerkstelligen konnten, *οἰόμενοι, τὴν μὲν κατὰ θάλατταν ἀρχὴν γένεσιν εἶναι δημοκρατίας, ὀλιγαρχίᾳ δ' ἧττον δυσχεραίνειν τοὺς γεωργοῦντας*, Plut. Them. 19 p. 121 F.

4) Diese Maassregel hat zwar an Ps. Xenophon (de rep. Ath. 1, 16) einen heftigen Gegner gefunden; aber es muss doch zugegeben werden, dass ein durchgreifendes Rechtssystem nicht anders eingeführt und mit so geringen Mitteln von Seiten Athens gehandhabt werden konnte. Die geistige Kraft, welche sich dadurch in Athen entwickelte, wollen wir hier, wo von den allgemeinen Rechten der Bundesgenossen die Rede ist, nicht einmal in Anschlag bringen. Uebrigens hat kein alter Schriftsteller die Mängel der Attischen Verwaltung und Gesetzgebung mit mehr Schärfe entwickelt, als Xenophon, dem jedoch auch das blühende Finanzwesen und die unerschöpflichen Hülfsquellen seines Vaterlandes nicht entgangen sind. Ohne ihn wüssten wir weniger von der Sitte und Unsitte der Attiker.

12. Um die innere Kraft des Attischen Lebens während jener Periode und die Nothwendigkeit der damaligen Staatskunst zu begreifen, braucht man nur auf die Winke eines Thukydides und Demosthenes zu achten[1], welche im vollen Bewusstsein der Grösse ihres Vaterlandes lebten und die Mittel am besten kannten, wodurch Athen gross geworden und auf der Höhe seines Ruhmes zu erhalten war. Ihre Schilderung von der praktischen Gewandtheit und klugen Umsicht, womit das Attische Volk durch seine leitenden Führer alle Interessen des Staates wahrnahm und zu erweitern wusste, liefern ein treues Bild der damaligen Zeit, in welcher diese Männer selbst eine so ausgezeichnete Rolle spielten. Sie lassen keine Gelegenheit vorbeigehen, die Züge von Gerechtigkeitsliebe und hochherziger Gesinnung in ihrem Gemälde der Attischen Macht hervorzuheben; und wer unter den Rednern und Staatsmännern, oder auch unter den dramatischen Dichtern diese Züge in dem Charakter seiner Landsleute nicht achtete, oder durch persönliche Anmassung gar verletzte[2], war nicht nur des Erfolges seiner Anstrengungen verlustig, sondern lief auch Gefahr, öffentlich misshandelt zu werden. Eine solche Reizbarkeit des nationalen Gefühls, welches im Drange der Begebenheiten durch immer neue Aufregung zu einer wunderbaren Feinheit geschärft wurde, findet man mit einem so hohen Grade von Besonnenheit und richtigem Takt in keinem andern Staate des Alterthums zusammen vereint. Diese innere Harmonie und dieser gesunde thatkräftige Sinn verlor sich aber mit Perikles' Tode aus dem Attischen Leben, und auf eine momentane Ueberspannung aller Kräfte erfolgte im Rausche des

---

1) Thukyd. I, 70. I, 89 ff. Demosth. in mehrern Reden. Das Verhältniss des Plato zu Perikles, und das ungünstige Urtheil des erstern über die Politik des letztern hat mit etwas grellen Farben zuletzt geschildert Imm. Ogienski: Pericles et Plato, Breslau, 1837, p. 6 f. 53 ff.

2) Cicero (Orat. 8. 9) schildert diese unverdorbene Feinheit des Attischen Geschmackes auf eine für Römer ungemein bündige Weise. Vgl. Göller p. 92 ff. Die Hochherzigkeit und den unbefangenen Sinn der Athener (welche nach einem wenig verständlichen Unterschiede auch wohl von den Attikern getrennt werden) hebt Dikaearchos besonders hervor p. 26 ed. Manzi: οἱ δὲ Ἀθηναῖοι μεγαλόψυχοι, ἁπλοῖ τοῖς τρόποις, φιλίας γνήσιοι φύλακες.

ochlokratischen Uebermuths eine politische Ohnmacht, in welcher Athen sich mühsam fortschleppte, bis die Schlacht bei Chaeroneia ihm die Unabhängigkeit raubte.

13. Aber mit dem Verluste der politischen Freiheit war der rege Sinn für Kunst und Wissenschaft aus Athen nicht verschwunden. Die grossartigen Typen, welche das Perikleïsche Zeitalter aufgestellt hatte, sind selbst in der Periode der tiefsten sittlichen und politischen Erniedrigung in den Werken des Geistes noch einigermaassen erkennbar. Ein gewisser Grad der Vollendung, welcher alles Attische charakterisirt, deutet noch immer auf die fortdauernde Harmonie des geistigen Lebens, wodurch Athen noch Jahrhunderte lang der anerkannte Sitz der Hellenischen Litteratur blieb. Ein hervorstechender Zug im Attischen Darstellungsvermögen ist die entschiedene Richtung auf Vollendung der Form. Was der Attiker bei seiner freien, auf die höchst bewegte Aussenwelt gerichteten Musse durch Hören, Lernen, Schauen und Selbsthandeln zum klaren Bewusstsein gebracht hatte, das verstand sein eigenthümliches Talent der Auffassung in ein klares Bild umzuschaffen und durch die Kraft der Rede eben so klar wiederzugeben. Es ist hier nicht der Ort, auf eine Analyse der Geistesfähigkeiten der Attiker einzugehen. Zu einem solchen gewagten Versuche würde man auch wenig Hülfe bei den Alten finden[2]. Nur eine Würdigung des Attischen Volkscharakters im allgemeinen kann hier erwartet werden. Das Talent der Attiker lässt sich besser in den Werken der einzelnen Schriftsteller erkennen, die uns in so reicher Fülle aus jener Periode übrig geblieben sind. Weniger Gewicht ist auf die allgemeinen Lobsprüche zu legen, die dem Attischen Geiste und der hohen Verfeinerung des Attischen Lebens im Alterthume gespendet worden sind. Sie beginnen schon mit Pindaros und ziehen sich in ununterbrochener Folge durch alle Zeitalter hindurch, immer auf neue Weise den Glanz der in ihrer Art einzigen Stadt erhebend[2]. Durch nichts

1) Nur eine Andeutung hierzu giebt Dikaearchos p. 26: οἱ δὲ εἰλικρινεῖς Ἀθηναῖοι, δριμεῖς τῶν τεχνῶν ἀκροαταὶ, διὰ τὰς συνεχεῖς . . . . Hier sind die Worte, welche den Grund angaben, ausgefallen.

2) Ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ μεγαλο

wird aber die Einsicht in das Wesen des Attischen Volkscharakters mehr gefördert, als durch die Winke der Komiker, die mit den Neigungen ihres Publikums vollkommen vertraut erscheinen, und deren Sinne im steten Wetteifer um Gunst und Siegsruhm wunderbar geschärft wurden. Wo ein ausgezeichnetes Talent das andere in rascher Folge verdrängte, da musste die Begierde, immer Neues zu sehen und zu hören, unter einem schon von Natur sehr regsamen und empfänglichen Volke mit jedem Tage wachsen, aber auch das Urtheil geläutert und das sittliche Gefühl veredelt werden. Wie mancher sonst sehr ausgezeichnete Dichter hat damals die Kränkung erfahren müssen, vernachlässigt und vergessen zu werden[1]! Gewandt und treffend wie der Witz der Komiker fast alle Kreise des Attischen Lebens und Treibens berührte, war auch die ironische Laune und der Spott, womit das Publikum mittelmässige und schlechte Schöpfungen der dramatischen Dichtkunst durchzog.

14. Diese gegenseitige Aufsicht, welche das Volk und die Dichter über einander führten, hatte aber keineswegs Bitterkeit und Hass zur Folge, sondern diente, da durchgehends mit ironischer Heiterkeit verfahren wurde, bloss zur Würze der geselligen Verhältnisse, schärfte den Beobachtungsgeist nach allen Seiten hin, und gewöhnte an Selbstbeschauung und vorsichtiges Urtheil. Bei dem grossen Zusammenflusse von Fremden aus allen Weltgegenden, und bei der vorherrschenden Richtung des Geistes auf grossartige Unternehmungen zur See, gewann das Leben in Athen immer mehr an Vielseitigkeit und praktischer Gewandtheit, der die kleinlichen Rücksichten einer von dem bildenden Umgange mit andern Völkern ausgeschlossenen Stadt fremd blieben. Wären die Athener nicht schon seit den ältesten Zeiten an eine sehr gemischte Bevölkerung ihres Landes

---

πόλιες Ἀθᾶναι, Pindaros oben 2, 2 p. 205 f. Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι, Thukyd. in d. Anthol. Pal. VII, 45. Ἑλλάδος Μουσεῖον, Athen. 5 p. 187 D., πρυτανεῖον Ἑλλάδος und σοφίας, Theopomp. bei Athen. 6, 254 B, Plato Prot. 337 D. ἑστία Ἑλλάδος, das Delphische Orakel bei Ath. a. a. O. Vgl. die Rede des Perikles bei Thukyd. II, 64, und des Nikolaos bei Diod. Sic. 13, 26 u. 27. Die drei Verse des Komikers Lysippos bei Dikaearch. p. 27, und Dikaearch. selbst p. 26.

1) Eupolis fr. p. 165 ed. Runkel.

gewöhnt gewesen, unter der die verschiedenen Formen des religiösen und geselligen Lebens, welche neben einander ungehindert bestanden, eine feste Selbständigkeit des sittlichen Charakters voraussetzen und einen hohen Grad gegenseitiger Nachsicht erfordern; so hätte ein so rascher Glückswechsel, als die Perserkriege herbeiführten, leicht Uebermuth und Schwindel und gehaltloses Wesen unter ihnen erzeugen können. Aber die einzelnen Korporationen des Attischen Staats hatten ihre bürgerliche Existenz von jeher auf die soliden Tugenden der Häuslichkeit und des Familienlebens gegründet, in welchem strenge Sitte frühzeitig durch den Ernst der Erziehung eingeprägt ward. Schon die so vielfach und so bestimmt hervortretende Idee von göttlicher Wiedervergeltung und unausbleiblicher Bestrafung des Uebermuths deutet unter dem verführerischen Einflusse so lockender Umstände auf die feste Basis eines sittlich-religiösen Charakters. Und wenn der Anfang dieses neuen Staatslebens schon durch die unbescholtene Biederkeit und Rechtschaffenheit eines Aristeides bezeichnet wird, so ist diess ein neuer Beweis von der moralischen Kraft, die sich bisher in der Stille des Privatlebens entwickelt hatte. Unbedingte Achtung des Gesetzes und Vertrauen auf die Eupatriden, die Vermittler zwischen göttlichem und menschlichem Rechte, beherrschte damals noch den einfachen Gang des öffentlichen Lebens[1], auf welches weder dem Redner ein grosser Einfluss zustand, da der schlichte Richterspruch genügte, noch die Sophistik einwirken konnte. Diese, ursprünglich als Lehrerin der Rhetorik sich in die Kreise des öffentlichen Unterrichts eindrängend, übte besonders unter der Verwaltung des Perikles ihre Kunst, durch die es der bildsamen und redseligen Demokratie endlich gelang, mit kluger Benutzung der Zeitumstände die Schwäche des Areiopagos heraus zu stellen und so diese letzte Stütze der Aristokratie zu untergraben[2]. Die gepriesene Biederkeit und

---

1) Eupolis p. 117 ed. Runkel: ἀλλ' ἦσαν ἡμῖν τῇ πόλει πρῶτον μὲν οἱ στρατηγοὶ ἐκ τῶν μεγίστων οἰκιῶν, πλούτῳ γένει τε πρῶτοι, οἷς ὡσπερεὶ θεοῖσιν ηὐχόμεσθα, καὶ γὰρ ἦσαν· ὥστ' ἀσφαλῶς ἐπράττομεν κ. τ. λ. Vgl. Welcker Proleg. in Theogn. p. XXIV.

2) Mit richtigem Blicke sind die Mittel, wodurch die Führer der

angeborne Rechtschaffenheit[1]) musste der leidenschaftlichen Aufregung der neuen Staatskunst immer mehr Raum machen. Das einfache Recht ward im unaufhaltsamen Drange der Streitlust durch sophistische Verdrehung unsicher gemacht und das Besitzthum der Reichen gefährdet, oder durch unerhörte öffentliche Lasten zum Besten des Volks nicht wenig in Anspruch genommen[2]). Der Unwille der Bessergesinnten über diese Entartung der Attiker spricht sich öfters in starken Schilderungen aus. Besonders haben auch hier wieder die Komiker neben den Rednern das Ihrige gethan, auf das Sittenverderbniss hinzuweisen und selbst das Laster ohne Schonung anzugreifen, ohne eine Reaktion von Seiten des Pöbels zu erfahren, der seine Regsamkeit und sein beständiges Haschen nach aussen nicht verlor. Die Schriftsteller, die hier das Wort führen, müssen mit dem damaligen Leben und Treiben des grossen Haufens einen auffallenden Kontrast gebildet haben, und der durchaus sittliche Charakter der gesammten Attischen Litteratur selbst in den Zeiten der politischen Auflösung und Niederträchtigkeit beweist, dass Alles, was durch Schrift dargestellt wurde, von einem leitenden Principe ausging, auf welches der Wechse der Meinungen und der Verfall der Staatskunst keinen Einfluss hatte. Diese Erscheinung lässt sich nur aus einem unabänderlichen System der Erziehung erklären[3]).

Volkspartei zuletzt das Ansehen des Adels stürzten, von Aristoteles geschildert, Polit. II, 9. Beispiele von der Unbeugsamkeit der Attischen Aristokratie werden oft von den Hellen. Historikern erwähnt.

1) Plato de Legg. 1, 642 C: μόνοι γὰρ (οἱ Ἀθηναῖοι) ἄνευ ἀνάγκης, αὐτοφυῶς, θείᾳ μοίρᾳ, ἀληθῶς καὶ οὔ τι πλαστῶς εἰσὶν ἀγαθοί.

2) Ps. Xenoph. de Rep. Ath. I, 13: ἐν ταῖς χορηγίαις αὖ καὶ γυμνασιαρχίαις καὶ τριηραρχίαις γιγνώσκουσιν, ὅτι χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι, χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος· καὶ τριηραρχοῦσι καὶ γυμνασιαρχοῦσιν οἱ πλούσιοι, ὁ δὲ δῆμος τριηραρχεῖται καὶ γυμνασιαρχεῖται. So führt Xenophon auch das grossartige, aber die Prozesssucht nährende, System der Rechtspflege, die Bedrückung der Bundesgenossen und vieles andere auf dieselbe demokratische Quelle zurück.

3) Plutarch (de sera n. v. 15 p. 559 B) bemerkt, das Leben des einzelnen Menschen sei durch weit verschiedenere Stufen der geistigen Entwickelung bezeichnet, als die ganze Blütheperiode der Attiker, in welcher immer nur ein geistiger Typus zu erkennen sei. Die schlechte Seite des Atticismus ist überhaupt in der Litteratur durch kein einziges Schriftwerk repräsentirt worden.

15. Wie unter den ältern Stämmen der Hellenen, so waren auch unter den Attikern vorzugsweise Dichter die Lehrer des Volks. Die allgemeinen Grundsätze der Menschlichkeit sowohl, als auch die Regeln der rhythmischen Rede und des gefälligen Ausdrucks eignete sich die bildsame Natur der Attiker im Solonischen Zeitalter durch das Studium des Homeros, und nachher während der Blüthezeit des Attischen Lebens aus den Werken der Dramatiker an, die späterhin der ganzen Hellenischen Nation den reichsten Stoff zum Selbstdenken und zur Selbstbildung gaben. An eine künstliche Schulordnung ist dabei nicht zu denken. Die einfachen Mittel der musischen Erziehung, wodurch der Geist zugleich geübt und angeregt wurde, weil die Poesie in einer steten Beziehung zur Gegenwart stand und sich an die Wahrheit des Lebens anknüpfte, mussten nothwendig die Kultur vorwärts drängen und das Leben veredeln und begeistern, besonders unter dem begleitenden Einflusse der Gymnastik, wodurch das System der öffentlichen Pädagogik in Athen erst seine Vollendung erhielt[1], und die Herstellung eines an Leib und Seele gesunden und praktisch tüchtigen Mannes möglich gemacht wurde[2]. Während die Ionier, der beschaulichen Musse zu sehr ergeben, die gymnastischen Uebungen mehr als billig vernachlässigten[3], und die Dorier und Aeolier dagegen ein zu grosses Gewicht auf dieselben legten[4], wusste die nach gesetzlichen Vor-

---

1) Es ist oft versucht worden, die zerstreuten Nachrichten von der Attischen Erziehung zu der Idee eines Systems zu vereinigen. Zuletzt ist dies von Fr. Kramer geschehen, Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Alterthum. B. 1. Elberf. 1832. B. 2. 1837. Die sonstige Litteratur s. oben B. 2, 2 p. 330 Note 1.

2) Hierzu legte schon Solon den Grund, Aeschin. in Tim. p. 2. vgl. Ps. Plat. Eryxias p. 399 A. Menage zu Diog. La. 1, 55. Ausleger zu Plut. Sol. 1, u. zu Vitruv, praef. lib. VI. Bernhardy, Syntax der Gr. Spr. Einleit. A. 23. Schön bezeichnet Aristophanes das Ergebniss der Attischen Erziehung, Ran. 740: *ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλούς τε κἀγαθούς, καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ.* Die Wichtigkeit der Gymnastik für die gesunde Ausbildung des Jünglings ist in neuern Zeiten oft zur Sprache gekommen, seitdem Thiersch (Pind. B. 1 p. 18 ff.) darauf aufmerksam machte. J. H. Krause im Theagenes. Halle, 1835. 1. G. Löbker, die Gymnastik der Hellenen. Münster, 1835.

3) Oben B. 1 p. 238 f.

4) Oben B. 2, 2 p. VI f. IX f. 347 f.

schriften des Staats geleitete Erziehungskunst der Attiker [1]) beide Theile des Jugendunterrichts zu einer Einheit zu verschmelzen, und im fortschreitenden Maasse den litterarischen Kursus zugleich mit dem gymnastischen zu vollenden. Ohne die einzelnen Zweige des Unterrichts von den ersten Elementen des Knaben an bis zur gewandten Fertigkeit des Epheben der Reihe nach aufzuzählen, wollen wir hier nur das Ziel im Auge behalten, welches der Staat bei der Bildung und Leitung des vielgepriesenen Erziehungssystems zu erreichen strebte und auch erreicht hat. Nicht Gelehrsamkeit im heutigen Sinne des Worts, oder einseitige Fachwissenschaft bezweckte der frühzeitig begonnene litterarische Kursus, der die *μουσικὴ* umfasste [2]); eben so wenig wollte man durch die Gymnastik künftige Athleten oder Theilnehmer an den Olympischen und andern nationalen Wettkämpfen bilden; sondern durch die Vereinigung beider Kurse bezweckte man eine kräftige Wechselwirkung zwischen Leib und Seele für die Tugenden des praktischen Lebens unter einer freien Verfassung; und dazu bedurfte man keiner künstlichen Zurüstung oder Anhäufung verschiedenartiger Disciplinen [3]). Beide Zweige der Erziehung waren also auf den praktischen Nutzen des Staats berechnet. Der Jüngling sollte nach Maassgabe der ihm von Natur verliehenen körperlichen und geistigen Kräfte mit dem Eintritt in das Mannesalter und in das praktische Wirken mit frischem Vertrauen und kernhafter Gesundheit seinen Pflichten als Staatsbürger genügen lernen. Wie die musische Bildung die Harmonie aller Geisteskräfte herstellte, so sollte die Gymnastik das rhythmische Ebenmaass der Glieder fördern, und die körperliche

---

1) Zu erwähnen sind hier die Gymnasiarchen und Sophronisten, welche über die Ausübung der pädagogischen Gesetze wachten und die Kosten aus eignen Mitteln bestreiten mussten. Böckh, Staatsh. 1, 494. Ps. Plat. Eryx. 399 A. Axioch. p. 367 A. Schubert de Aedil. p. 67. Ferner der *παιδοτρίβης* und *ἀλείπτης*, Plat. Lach. 184 E. Gorg. 452 A. 456 E.

2) Wyttenbach zu Plat. Phädo p. 127. Locella zu Xenoph. Eph. p. 125. Den ganzen Umfang der spätern Hellen. Erziehung, die schon mehr das gelehrte Wesen zu erstreben sucht, schildert Teles bei Stob. Serm. 97.

3) Die Einfachheit der pädagogischen Mittel schildert Aristot. Polit. VII, 1 extr. VIII, 1. Plato de Rep. 3, 411 E. Ps. Xenoph. de Rep. Laced. II, 1.

Schönheit zur Blüthe bringen[1]), damit der Mann, an Leib und Seele erstarkt, schaffen und handeln könne unter den wechselnden Einflüssen der Zeit, und auf keiner Stufe des Alters wanken möge in den Stürmen des öffentlichen Lebens, sei es in den Volksversammlungen, oder in den Dikasterien, oder im Kriegsdienste.

16. Ohne ein so durchgreifendes System der öffentlichen Erziehung wäre es den Attikern gar nicht möglich gewesen, ihre zahlreichen Festzüge, gymnischen Kampfspiele und dramatischen Darstellungen der Chöre so glänzend aufzuführen, als nach dem Zeugnisse des Alterthums in der That durch sie geschehen ist. Sie feierten aber doppelt so viele Feste, als die andern Hellenen, so dass selbst der Geschäftsgang, namentlich der Gerichte, vor denen sämmtliche Bundesgenossen (und man weiss, wie gross die Anzahl dieser war) ihre Händel schlichten mussten, durch die ewigen Feiertage, an denen kein Gericht gehalten werden durfte, bedeutend litt[2]). Und die Sitzungen der Gerichte fielen gerade in die Jahreszeit, in welcher die meisten Feste gefeiert wurden, d. h. besonders in den Anfang des Frühlinges. Der Zusammenfluss von Fremden, welche Zeugen der Attischen Herrlichkeit waren, lässt sich also hiernach leicht ermessen. In jedem Monate des Jahres gab es eine Reihe von Feiertagen, welche sowohl öffentliche Züge, als auch Chöre und Vorbereitungen zu gymnischen Kampfspielen

---

1) Es ist schon oft bemerkt worden, dass die gesunde Ausbildung des Körpers durch die Gymnastik der Grund war, warum die Hellenische Arzneikunst so lange in ihrer Kindheit blieb. Man bedurfte ihrer um so weniger, da selbst das ungewöhnlich hohe Alter, welches die geistigkräftigen Hellenen erreichten (s. unter andern Lukian. Macrob. mit den Bemerk. der Ausleger), von körperlichen Leiden verschont blieb, eben weil der Leib in der Jugend seine völlige Ausbildung erhalten hatte und durch alle Lebensalter hindurch in angemessener Thätigkeit verharrte. Wichtiger ist jedoch das Verhältniss, in welches die Attische Palästra zu den Schöpfungen der Plastik trat. In den öffentlichen Gymnasien und Kampfplätzen, deren Spiele immer die schaulustige Menge und unter dieser auch Philosophen und Dichter anzogen (Plut. de profectu in virt. 8 p. 79 D E. Plat. Crit. p. 52), schaute der Künstler die belebte Gewandtheit der Epheben und deren Stellungen, die er durch seine Darstellungen naturgemäss zu verewigen suchte. Nächst Winckelmann (Werke 1 p. 10 ff.) s. besonders Welcker, Zeitschr. für Gesch. der alten Kunst 1, 2.

2) Dikaearch. p. 22. Ps. Xenoph. de Rep. Ath. cap. III §. 8. vgl. §. 2. 4. Max. Tyr. diss. 5, 10 p. 29.

erforderten. Auf das vierfache Fest des Dionysos folgten die Pandien, die Thesmophorien[1], die Thargelien[2], die Panathenäen, die Prometheen, die Hephaestien[3], die Apaturien[4], und zuletzt die Eleusinien[5]. Unter allen waren die Panathenäen das älteste und glänzendste, und sowohl in seiner politischen als religiösen Bedeutung ein Nationalfest, welches der ganze Attische Staat der Athena Polias feierte[6]. Der Ursprung desselben verliert sich in die Königszeit, und sein ältester Name war Athenäen[7]; die Berühmtheit desselben beginnt aber erst Ol. 53, 3, wo der Unterschied zwischen grossen und kleinen Panathenäen zuerst durch Peisistratos eingeführt sein soll[8], indem nämlich seit jener Zeit in jedem dritten Olympiaden-Jahre die grossen, und sonst alle Jahre die kleinen gefeiert wurden[9]. Die grossen dauerten vier Tage[10], vermuthlich vom 25. bis 28. Hekatombäon, wovon der letzte die Hauptfeierlichkeit umfasste[11]; von den kleinen aber ist es ungewiss, ob sie auch eben so lange dauerten und auf dieselben Monatstage fielen[12]. Die Feier der

---

1) Herod. 2, 171. Wellauer, de Thesmophoriis, 1820. Creuzer, Symb. 4, 440 ff. Preller in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1835 Nr. 98. Demeter und Persephone p. 337 ff.

2) Ps. Xenoph. a. a. O. Vgl. oben B. 2, 1 p. 175 ff.

3) Creuzer Symb. 3, 309. 346. Siebelis zu Paus. 1, 30, 2, Welcker Tril. p. 120 f.

4) Xenoph. Hell. I, 7, 8. Schol. Arist. Ach. 146. Creuzer, Symb. 3, 503 ff. Welcker Tril. p. 288 f. Nachtrag 200. 202.

5) Creuzer, Symb. 4, 480 ff. Preller, Demeter p. 120. 390.

6) Pollux 1, 37. Schol. Arist. Nub. 385. Preller, Demeter p. 70 f. 337. Ausser den Monographien von C. Hoffmann (Panath. archaelog. libr. Cassel, 1835) und H. Alex. Müller (Panathenaica, Bonn, 1837) vgl. besonders Meier in d. Hall. Encyklop. III, 10 p. 278 ff. Emil Rückert, Dienst der Athene, nach seinen örtlichen Verhältnissen dargestellt (Hildburghausen 1829) p. 58 ff.

7) Phot. Lex. p. 274. Harpokr. v. Παναθήναια. Mar. Par. 17.

8) Schol. Aristid. p. 323 Dindorf.

9) Harpokr. v. Παναθ. Böckh, Staatsh. 2, 167.

10) Schol. Aristid. p. 98, 31. p. 196, 30. p. 197, 17.

11) Schol. Plat. 395 Bekker. Procl. in Tim. p. 9. J. H. Krause, Olympia p. 103. Clinton F. H. 2 p. 324 f.

12) Meier p. 281. Philological Museum Vol. II (Cambridge, 1833) p. 227-233. Verfehlt ist die Ansicht Clinton's 2 p. 332 ff. Uebrigens kann es nicht Zweck dieser Darstellung sein, alle Feste der Athener aufzuzählen und nach der Idee ihrer Feier zu schildern, z. B. die Skirrophorien, Ersephorien, Oschophorien, Kallynterien, Plynterien, welche sämmtlich der Athena galten; ferner das Tennenfest (ἁλῶα, Creuzer Symb. 4, 308. 444. Preller Demeter p. 328) der Demeter, die Bendidien der Thrakischen Artemis (Ausleg. zu Plat. de

grossen bestand in einem dreifachen Wettkampfe, dem hippischen als dem ältesten, dem gymnischen seit Peisistratos, und dem musischen seit Perikles[1]), nachdem bereits Solon die Recitation der Homerischen Gesänge angeordnet hatte[2]), wozu nachher noch das Vorlesen anderer Schriftwerke kam[3]); ausserdem in dem Opfer, der Pompa oder Procession, und in der Volksspeisung. Die Sieger in den Kampfspielen wurden mit heiligen Oelzweigen bekränzt, und erhielten eine mit heiligem Oele gefüllte Vase von kunstvoller Arbeit[4]).

17. Die Wettkämpfe an den Panathenäen erforderten mehrfache Chöre, namentlich zur Darstellung der Pyrrhiche, oder des Waffentanzes, welchen Athena selbst erfunden haben soll[5]). Hierzu waren an den grossen wie an den

---

Rep. 1 p. 354 B. Creuzer Symb. 2, 130), die Kronien und viele andre. Wir wählen vorzugsweise diejenigen aus, die mit einer Choregie verbunden waren.

1) Ueber diesen letzten, welcher uns hier vorzugsweise interessirt, gab es einst ein werthvolles Dokument, *ἡ τῶν Παναθηναίων γραφὴ ἡ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος* (Plut. de mus. 8 p. 1134 A). Ueber alle Arten der Panathenäischen Kampfspiele erstreckte sich der *Παναθηναϊκός* des Dikaearchos, ein Theil des Werks *περὶ μουσικῶν ἀγώνων*, und dieses wieder ein Theil des *βίος Ἑλλάδος*. Näke, Rhein. Mus. 1833 p. 47. 166. Das Stiftungsjahr des Wettkampfes im Flötenspiel, Gesang, und Kitharspiel ist vermuthlich Ol. 83, 3, als Perikles einer der zehn Athlotheten war (Plut. Pericl. 13 p. 160 A), denen die Leitung der Panathenäischen Agonen jedesmal auf 4 Jahre übertragen ward (Pollux 8, 93, J. H. Krause, Olympia p. 128), und welche aus der Tempelkasse der Athena Polias die grossen Geldsummen zur Bestreitung der Festkosten wieder erstattet erhielten. Diese beliefen sich Ol. 92, 3 auf 5 Talente und 1000 Drachmen, d. h. über 7000 Rth. Cour. Boeckh Corp. Inscr. No. 147 p. 220 f. Die Choregien waren in diese Summe eben so wenig mit eingeschlossen (s. unten), als die Ausgaben für die Hekatombe und reichliche Volksspeisung, die wohl auf 5114 Dr. (1236 Rth.) zu stehen kam. Boeckh Corp. Insc. No. 147.

2) Oben B. 1 p. 331. Meier p. 283. J. H. Krause Olympia (Wien 1838) p. 186.

3) Z. B. Theile aus den Geschichten des Herodotos, dann der Panathenaïkos des Isokrates und des Aristides. Preller, Demeter p. 71. Ueber Chörilos von Samos, dessen Gedicht auch an den Panathenäen vorgelesen ward (Hesych. Miles. p. 38. 211 ed. Orelli) s. oben B. 1 p. 311.

4) Schol. Pind. Nem. X, 67. Ueber diese Preisgefässe, von denen noch eine bedeutende Anzahl vorhanden ist, hat ausser Boeckh u. Broensted (Transactions of the Royal Society of Litterature Vol. 1 P. 2 u. 4) neulich Herm. Alex. Müller gehandelt in d. Hall. Encyklop. III, 10 p. 294-302. Die Vasen waren aus der feinen röthlichen Töpfererde verfertigt, welche nirgends besser zu finden war, als in Attika; s. Boeckh zum Corp. Insc. Nr. 33. und Bernhardy zu Suidas v. *Κωλιάδος κεραμῆες*.

5) Dionys. Hal. Ar. Rom. VII, 72 p. 1488. Plat. Legg. VII, 796 B.

kleinen Panathenäen Choregen nöthig, welche die Kosten der Aufführung aus eignen Mitteln bestritten[1]. Ferner werden kyklische Chöre an den kleinen Panathenäen erwähnt[2]. Wenn nun diese an die Dionysien erinnern, an denen der Rundchor des Dithyrambos sowohl, als auch der viereckige der Tragödie vorzugsweise ausgebildet ward[3], so erinnert wiederum der rhapsodische Wettgesang der Brauronischen Dionysien[4] an die epischen Vorträge der Panathenäen[5]. Von dramatischen Chören und Vorstellungen ist aber in Bezug auf die Panathenäen nirgends die Rede[6], wiewohl die Choregie dieses Festes nicht selten vorkommt[7]. Aber die Kampfspiele der Auleten und Kitharoden sind nicht unbekannt. Jene bestanden in einer Vereinigung mehrerer Flöten zu einer Symphonie[8], diese in dem Einzelgesange zur Kithar, worin wahrscheinlich Phrynis gleich nach der

---

1) Ol. 92, 3 (410 vor Chr.) kostete diese Choregie an den grossen Panathenäen 800 Drachmen, und an den kleinen (Ol. 94, 1. 404 vor Chr.) sieben Minen oder 700 Drachmen. In diesem letzten Falle führten Knaben die Pyrrhiche auf. Lysias Ἀπολ. δωροδ. §. 4 p. 162 (p. 698. 700). Oben p. 76 Note 6.

2) Nach Lysias a. a. O. p. 161, 39 kostete der kyklische Chor Ol. 93, 1 (408 vor Chr.) 300 Drachmen, eine Summe, welche für die Ausrüstung von 50 Choreuten keineswegs zu gross ist, und zu der Ausgabe von 3000 Drachmen (Lysias a. a. O.) für den tragischen Männerchor der Dionysien Ol. 92, 4 (409 vor Chr.), oder zu den 1600 Drachmen, welche der komische Chor Ol. 94, 3 kostete (Lysias a. a. O.), oder zu den 1500 Drachmen, der Ol. 94, 1 auf den Knabenchor verwandt wurde (Lysias a. a. O.), in gar keinem Verhältnisse steht. Man sieht aber aus diesen Angaben, dass die Ausrüstung des tragischen Chors mehr als dreimal so hoch zu stehen kam, als die der Komödien, und der Knabenchor viermal mehr kostete als der kyklische.

3) Beide Arten standen zu Athen im höchsten Ansehen, Athen. 5, 181 B.

4) Hesych. v. Βραυρωνίοις. Corsini F. A. II p. 317. Krause, Olympia p. 186.

5) Uebrigens sind die epischen Vorträge der Rhapsoden keineswegs an die Feste bestimmter Gottheiten geknüpft. Sie kommen überall vor, selbst an den Olympien, an denen einst die Rhapsoden des Tyrannen Dionysios durchfielen; Diod. Sic. 14, 109. 15, 7. Meier, Hall. Encyklop. III, 3 p. 308 f. Es würde uns hier zu weit führen, die Geschichte der musischen Agonen zu verfolgen. S. oben B. 1 p. 217 ff. 332. 424 f. Von den Olympien waren sie ausgeschlossen, und nur einmal ausnahmsweise durch Nero zugelassen. Ol. 211, 3 (68 nach Chr.). Philostr. Vit. Apoll. IV, 8, 24. Meier a. a. O. p. 302. J. H. Krause Olympia p. 15. 49. 77. 332. 397 f. 405.

6) Suidas v. τετραλογία, nach Diog. La. 3, 56 verdient keinen Glauben. Wolf Proleg. ad Demosth. Lept. XC. ad Homer. CXI. Boeckh, Gr. tragoed. princ. p. 207 f. Vgl. oben p. 91.

7) Ps. Xenoph. de Rep. Athen. 3, 4. Demosth. ctr. Mid. §. 156 p. 197 f. Meier, mit d. Schol. daselbst. Argum. in or. ctr. Mid. p. 2 f. Meier.

8) Genannt συναυλία, Poll. 4, 83.

Stiftung des musischen Agons durch Perikles zuerst siegte [1]). Vor der Erbauung des Odeion's, welches Perikles am Ende seines Athlothetenamts Ol. 84, 2 vollendet zu haben scheint, wurden diese Spiele vermuthlich mehrere Male im Theater des Dionysos gegeben [2]), nachher aber immer in dem zu diesem Zwecke errichteten Prachtgebäude. In der Procession dieses Festes zeigte sich aber der ganze Glanz des Attischen Volks, indem darin jede Altersstufe durch eine Auswahl der kräftigsten Repräsentanten vertreten ward. Schaaren blühender Knaben und Jünglinge und thatkräftiger Männer schlossen sich dem Zuge stattlicher Greise mit ungeschwächter Gesundheit an, und bezeichneten durch Tragen von Oelzweigen die Bestimmung des grossen Festes [3]). Um die Feier zu erhöhen, sandten die mit Athen verbündeten Staaten Abgeordnete zur Erneuerung von Verträgen und Eiden nach Athen [4]). Diese Handlung stand mit der Idee dieses grossen Nationalfestes in naher Verbindung; denn Athena, die Burg- und Schutzgöttin der Athener [5]), welche die Künste des Friedens schirmt und die besonnene, aber tapfere Lenkung des Krieges bewacht, und der überhaupt die gesammte Thätigkeit im Staatsleben zugeschrieben wird, schützt auch die Rechte der Attischen Bundesgenossen, indem sie als Stifterin des Areiopagos zugleich die Gerechtigkeit des Attischen Volkes vertritt [6]).

18. Nächst den Panathenäen bilden die vierfachen Dionysien die Hauptglanzpunkte im Attischen Volksleben. Da an diesen die Aufführung kyklischer und dramatischer Chöre, deren Kosten von reichen Privatleuten aus eigenen Mitteln bestritten werden mussten, den vorzüglichsten Theil der öf-

---

1) Schol. Arist. Nub. 967, Suid. v. Φρῦνις Meier p. 285. Oben 2, 2 p. 303.

2) Gerade das Gegentheil sagt Hesych. v. ᾠδεῖον. Besser schreibt Phot. Lex. p. 480. Vgl. Suidas ead. v. Meier p. 286.

3) Schol. Arist. Vesp. 542. Xenoph. Mem. 3, 3, 12. Sympos. 4, 17. Stob. 115, 26 Vol. 3 p. 424 Gaisford. Meier p. 290.

4) Thukyd. 5, 46.

5) In allen Staaten, wo der Athenadienst blühete, erscheint diese Göttin vorzugsweise als πολιάς oder πολιοῦχος. S. die Stellen bei Heffter, Götterdienste auf Rhodos II (1829) p. 15 f. 119 f. Emil Rückert, Dienst der Athena, p. 48 ff., woraus die Hall. Encyklop. III, 10 p. 75-120 einen zweckmässigen Auszug geliefert hat.

6) Rückert a. a. O. p. 51 ff.

fentlichen Feier bildete, so kamen sie dem Staate weniger hoch zu stehen, als die Panathenäen. Die Gesammtausgaben für beide übersteigen aber nach Demosthenes' hyperbolischer Versicherung die Kosten irgend einer Flotte [1]). Von dem ältesten Feste dieser Art, den Lenäen, war schon oben die Rede [2]). Dieses ist für unsre Untersuchung bei weitem das wichtigste, da nicht bloss das Drama, sondern auch die Idee des Tragischen sich daraus entwickelte. Als Kelterfest, wofür schon der Name spricht, kann es, da es in den Anfang des Winters fiel [3]), nicht einerlei sein mit den Anthesterien oder dem Blumenfeste des Dionysos im Anfange des Frühlings, wiewohl auch dieses in dem Lenäon, wo zwei Tempel des Gottes und das ihm geweihete Theater standen, begangen wurde [4]). Die gemeinschaftliche Feier beider Feste in einem und demselben Lokale scheint auch schon im Alterthume der Grund zu der Meinung von der Identität beider gewesen zu sein [5]). Die Dauer der Lenäen ist nicht

1) Demosth. Philip. I, 50, 3.

2) Oben p. 29 ff. Bemerkungen über Dionysische Feste im allgemeinen s. p. 17 f. 42 f. 91 ff.

3) Schol. zu Aristoph. Ach. 505 p. 16 Bekker.

4) Das Λήναιον lag ἐν Λίμναις. Der älteste und heiligste Tempel des Dionysos daselbst (Thukyd. 2, 15) ward nur einmal im Jahre am 12ten Anthesterion geöffnet, und zwar nur für die Gemahlin des Archon Basileus, deren Pflichten als Priesterin in Altattischer Schrift auf einer Säule neben dem Altare zu lesen waren; Demosth. Neaer. p. 1370 f. Clinton F. H. 2 p. 272. Die Lenäen müssen also in dem andern Heiligthume des Gottes, welches dieselbe Mauer einschloss (Paus. 1, 20, 3), begangen sein. Hier waren Gemälde des Alkamenes, eines Schülers und Zeitgenossen des Phidias, zu schauen, welche unter andern die Bestrafung des Pentheus und Lykurgus durch Dionysos darstellten (Paus. a. a. O.), und so die tragische Idee bezeichneten, die aus gewissen Kultushandlungen dieses Heiligthums in das Drama übergegangen war; s. oben p. 31. 33. 36.

5) Nach Böckh's Abhandlung über den Unterschied der Lenäen, Anthesterien und ländlichen Dionysien (1817. 4, übersetzt von Thirlwall im Philological Museum Vol. II. Cambr. 1833, p. 273-307), hätte Clinton (F. H. 2 p. 272. 332 ed. II) die Identität der Lenäen und Anthesterien (Ruhnken ad Hesych. 1 p. 1000) nicht wieder vertheidigen sollen. Dadurch ist in die didaskalischen Angaben der Fasti Hellenici grosse Verwirrung gekommen, indem alle Dramen, welche an den Lenäen (im Monate Gamelion) aufgeführt worden sind, im Anthesterion ihren Platz gefunden haben. Uebrigens wurden auch die Agonen der grossen Dionysien (im Elaphebolion) im Theater des Dionysos Λήναιος ἐν Λίμναις gefeiert, und die Opfer dieses Festes müssen nothwendig im Heiligthume des Ἐλευθερεύς verrichtet sein. In einer Vorstadt von Sparta lag ebenfalls τὸ τοῦ Διονύσου ἱερὸν ἐν Λίμναις (Str. 8, 363 A = 558 A); aber von scenischen Aufführungen daselbst ist nirgends die Rede.

bekannt; wir dürfen aber bei der grossen Ausdehnung der Festlichkeiten, die in Opfern, Processionen, komischen und tragischen Wettkämpfen[1]) u. s. w. bestanden, wohl drei Tage annehmen, da auch die Anthesterien drei Tage währten. Da sie in den Winter fielen, wo keine Schiffe im Peiräos aus- und einliefen, so war der Zudrang der Fremden geringer; wenigstens fehlte es an den Gesandtschaften der zahlreichen Bundesgenossen, welche erst im Frühlinge an den grossen Dionysien, und vielleicht schon an den Anthesterien in Athen zusammenflossen, um unter andern den schuldigen Tribut zu entrichten[2]). Die Athener waren also an den Lenäen mehr unter sich, und konnten sich der Festlust um so ungestörter überlassen, während sie sonst den Fremden Platz machen mussten. Wie überfüllt aber dennoch das Theater sein konnte, lässt sich aus der Nachricht ermessen, wornach der Tragiker Agathon an diesem Feste, Ol. 91, 1 oder 416 vor Chr., mit seiner ersten Tragödie vor einer Versammlung von 30,000 Zuschauern, d. h. vor der gesammten Bevölkerung von Athen, siegte[3]). Um dieses begreiflich zu finden, muss mann sich erinnern, dass nicht bloss Männer den tragischen Vorstellungen beiwohnten, sondern auch erwachsene Frauenzimmer, Knaben ums vierzehnte Jahr und beinahe der gesammte grosse Haufen; in der Komödie hingegen erschienen nur Männer und erwachsene Jünglinge[4]); Frauen und Knaben waren davon ausgeschlossen[5]).

---

1) S. das Gesetz des Euegoros bei Demosth. ctr. Mid. p. 517 (p. 22 Meier): ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ κωμῳδοί. Phot. Lex. v. τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν, und andere oben p. 45 Note 1 citirte Stellen. Von vielen dramatischen Stücken, Tragödien sowohl als Komödien, berichten die Didaskalien, dass sie an den Lenäen gegeben sind. S. Böckh p. 105 f.

2) Aristoph. Ach. 504 ff. ibiq. Schol. Böckh p. 87 ff.

3) Plat. Sympos. p. 173 E. Athen. 5 p. 217 A. Damals war Plato, welcher zuschaute, 14 Jahre alt. Vgl. die Ausleger zu Sympos. 173 A. Clinton F. H. 2 p. 73.

4) Plat. Legg. 2, 658 D.

5) Daher tadelt Aristophanes (Ran. 1078) den nachtheiligen Einfluss, welchen die Tragödien des Euripides auf die Moral der Attischen Frauen hatten, und bestimmt (das. 1081) die guten Lehren nur für die ἡβῶντας, indem er die παιδάρια den Schulmeistern überlässt; ein offenbarer Beweis, dass Frauen in der Tragödie erschienen, und Knaben zugelassen, aber nicht für fähig gehalten wurden, die Lehren der Tragödie zu verstehen. Von ehrbaren Frauenzimmern versteht es sich aber von selbst, dass sie bei Vorstellungen der alten Atti-

19. Einige Wochen vor den Lenäen wurden im Spät-

---

schen Komödie niemals zugegen sein konnten. Um so weniger ist aber ihre Gegenwart bei tragischen Stücken zu bezweifeln, wie nicht nur aus obiger Stelle des Plato, sondern auch noch aus zwei andern Bemerkungen desselben Schriftstellers hervorgeht, wo wiederum das Sprechen der tragischen Schauspieler vor Kindern, Frauen und dem ganzen grossen Haufen erwähnt (de Legg. 7 p. 817), und dann von der neuen Rhetorik ironisch behauptet wird (Gorg. 502 D), dass sie wegen ihres einschmeichelnden Wesens würdiger als die tragische Kunst sei, vor Knaben, Frauen, Männern, Sklaven und Freien ausgeübt zu werden. In dem gesammten grossen Haufen, welcher in den beiden andern Stellen zu dem Publikum der Tragiker gezählt wird (namentlich hatten die Sklaven an den Anthesterien grosse Freiheiten nach dem Sprichwort Θύραζε, Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια, Phot. 97. Suid. u. Hesych. Proverb. Bodlej. 503 Diogenian. 5, 24. Zenob. 4, 33), sind also auch die Sklaven mit eingeschlossen, welche Meier (A. L. Z. 1836 Julius p. 333) mit Unrecht ausgeschlossen hat. S. Böckh p. 112. Die Anwesenheit der Frauen bei tragischen Vorstellungen beweist auch die Anekdote über die schreckenerregenden Eumeniden des Aeschylos, welche auf die Attischen Weiber einen gar nachtheiligen Eindruck gemacht haben sollen (Vita Aesch. p. 4. Butler T. 8). Sein Publikum schildert Aristophanes (Pax. 50 ff.) sehr genau nach Alter und Stand, ohne Frauen zu erwähnen. Wären diese bei seinen Stücken (namentlich in der Lysistrata und den Ekklesiazusen) jemals zugegen gewesen, so würde er gewiss Gelegenheit genommen haben, dieselben irgend wie zu bezeichnen, da sonst die Zuschauer sehr häufig angeredet werden, wie Nub. 1104. Vesp. 73. 78. Ran. 276. 297 u. s. w. Die beiden Stellen, Pax. 965 ff. und Eccles. 20 ff. beweisen nichts; denn in der ersten wird ein obscöner Witz auf die nicht anwesenden Frauen gemacht, und in der zweiten, wo auf einen Volksbeschluss angespielt wird, welcher den Matronen und Hetären, oder nach Andern, den Männern und Frauen, gesonderte Plätze anwies, ist offenbar von der tragischen Bühne die Rede; denn der Schauspieler Kleomachos, welcher jenen Beschluss veranlasste (indem er vermuthlich ἑτέρας wie ἑταίρας aussprach; doch ist die Sache dunkel), war ein τραγικὸς ὑποκριτής. Was sonst von Sitzreihen der Frauen in den Ekklesiazusen vorkommt (V. 98), bezieht sich auf die Pnyx, worin das Stück spielt. Etwas Aehnliches (vielleicht Wettkämpfe der Kitharoden, der kykliischen Chöre u. s. w.), und nicht das komische Theater, muss der Komiker Alexis (bei Pollux IX, 44) gemeint haben, wenn er die äusserste Sitzreihe den fremden Frauen zum Schauen anweist. Endlich können Ausdrücke der alten Komödie, wie θεάτρια und συνθεάτρια (Zuschauerin und Mitzuschauerin, Pollux II, 56) nicht auf die Anwesenheit der Frauen in der Komödie bezogen werden, zumal da der letzte bei Aristophanes (fr. 399 p. 175 Dindorf) von einer Flasche vorkam, welche Jemand, weil er sie im Theater bei sich in der Tasche führte, seine Mitzuschauerin nannte. Uebrigens dürfen Stellen späterer Schriftsteller, z. B. Alkiphr. Epist. II, 3 u. 4 (p. 230 u. 248 ed. Bergler), wo Menandros sich über den Anblick seiner Glykera im Theater freut, und diese wiederum das Beifallklatschen der Zuschauer über die Stücke ihres Liebhabers an den Paraskenien mit grosser Spannung erwartet, durchaus nicht als Belege für die Sitten der Aristophanischen Periode angeführt werden; sonst könnte man auch Joh. Chrysostomos (homil. in ep. ad Titum c. 5) hierher ziehen, welcher nicht wenig zürnt über das nächtliche Zusammensitzen von Jungfrauen und rasenden Jünglingen un-

herbste die ländlichen Dionysien[1] in verschiedenen Demen von Attika gefeiert[2]. An sie knüpften sich ebenfalls festliche Darstellungen der Chöre, öffentliche Züge (*πομπαὶ*), und allerlei Mummereien, die zum Drama, namentlich zur Komödie, Anlass gaben. Die mit Athen zunächst in Verbindung stehende ländliche Feier dieser Art, welche man vorzugsweise ländliche Dionysien zu nennen pflegte, war die im Peiräos[3], wo auch ein Theater[4]

---

ter dem betrunkenen Haufen im Theater. Dieses geschah in einer Zeit, wo Römischer Einfluss das Sittenverderbniss der Hellenen zum höchsten Grade gesteigert hatte. Dass die alte Komödie nicht für Frauen berechnet war, geht aus ihrer ganzen Anlage hervor; und es wird uns auch ausdrücklich von Aristophanes versichert, dass die Frauen während der Vorstellung von Komödien zu Hause waren (Av. 793. Thesm. 395), und sich hin und wieder mit andern Ergötzlichkeiten zu entschädigen wussten. Mehr über diese Streitfrage, die nicht unberührt bleiben durfte, giebt Jacobs, Vermischte Schriften B. 4 p. 272 ff. 303 ff. Böttiger, Vermischte Schriften B. 1 p. 210, und besonders W. Aug. Passow, Zeitschr. für d. Alterthumswiss. 1837 p. 249 ff., wo auch noch andere Hülfsmittel angegeben sind.

1) *Διονύσια τὰ κατ᾽ ἀγρούς* oder *κατὰ δήμους*. Die Feier fiel in den Monat Poseideon, d. h. in die letzte Hälfte des Novembers oder in den Anfang des Decembers nach beendigter Weinlese. (Theophr. charact. 3 (22). Hesych. v. *Διονύσια*. Bekker Anecd. p. 235, 6. Schol. Aeschin. T. 3 p. 729 Reiske. Schol. Plat p. 167 Ruhnk. Böckh p. 109). In Attika dauerten überhaupt die *ὀπῶραι* sehr lange (Aristoph. bei Athen. 9, 372 B. 14 p. 633 F. fr. p. 198 Dind.), und die Weinlese war sehr spät (Plin. 18, 31).

2) Z. B. in Kolyttos, Aeschin. ctr. Timarch. p. 158. Demosth. de coron. p. 288, 19 mit den Auslegern, besonders Dissen. Auf Kolyttos beziehen sich auch die Stellen de cor. 307, 23 (Hesych. v. *ἀρουραῖος Οἰνόμαος*) und p. 314, 9. Ferner in Phlya (Isaeos de Cir. heredit. p. 206 ibiq. Schömann); dann in Ikaria (Athen. 2 p. 40 B), in Salamis (Dörpat. Beiträge 1814 B. 1 p. 43. Boeckh Corp. Inscr.), vielleicht auch in Eleusis (Schol. Arist. Ran. 346) und in Brauron (Schol. Arist. Pax 874. Schol. Demosth. p. 1415 Wolf. Suidas v. *Βραυρών*), wo nur alle vier Jahre Dionysien gefeiert wurden (Corsini T. A. 2 p. 318. Böckh p. 75, 116), die nicht zu verwechseln sind mit dem Feste der Artemis daselbst (Suidas v. *ἄρκτος*), wozu die *ἱεροποιοὶ* ebenfalls alle vier Jahre eine Theorie sandten (Pollux VIII, 107 und IX, 74 ibiq. Hemsterhuis p. 927. 1046). Ueber die allgemeine Feier der ländlichen Dionysien in den Demen von Attika spricht noch in späterer Zeit Liban. Ep. 1153.

3) D. Gesetz des Euegoros bei Demosth. ctr. Mid. p. 517 Reiske: *ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί*.

4) Im Peiräos war es, wo schon Euripides im tragischen Wettkampfe auftrat, etwa um Ol. 86 = 436 vor Chr. Aelian. V. H. 2, 13 med. Unter der Regierung der Dreissigmänner erwähnt es Xenoph. Hell. 2, 4, 32. Dasselbe meint Thukyd. 8, 93: *τὸ πρὸς τῇ Μουνυχίᾳ Διονυσιακὸν θέατρον*, denn der Peiräos gehörte zu Munychia im weitern Sinne (Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 143). Es diente, wie alle Theater, auch zu Volksversammlungen (Thukyd. 8, 94 ibiq.

für die dramatischen Wettkämpfe bereit stand. Dass der Staat an diesem Feste durch Besorgung der Opfer von Seiten der 10 ἱεροποιοὶ Antheil hatte, scheint aus einer Inschrift hervor zu gehen, wo das Hautgeld dafür berechnet ist[1]). Sonst hatten wohl die Demarchen die unmittelbare Anordnung und Leitung der Feierlichkeiten[2]), und das Dionysische Theater war nicht Eigenthum des Staates, sondern des dortigen Demos, welcher es entweder selbst unterhielt, oder die Unterhaltung durch seine Pächter besorgen liess[3]). Für den Besuch der Fremden von Athen und von auswärtigen Staaten hatte es eine sehr günstige Lage, und auch die Jahreszeit war nicht hinderlich, da der Spätherbst in Attika wegen seiner heitern Tage und wegen der überschwenglichen Fülle von Früchten sehr gepriesen wird[4]). Als eigentliches Weinfest, welches dem Theoinos[5]) gefeiert ward, nannte man die ländlichen Dionysien im allgemeinen auch wohl Theoinien[6]), und das von den Familienvätern an denselben verrichtete Opfer ein Theoinion[7]). Von den ländlichen Belustigungen dieses Festes kennen wir ausser dem Theater uud der Procession noch die Askolien, d. h. ein Spiel, welches im Springen auf einen glatten mit Luft gefüllten Schlauch bestand. Es geschah auf einem Beine, wobei die meisten Springer ausglitten und fielen[8]). Wem es

---

Goeller; Lysias ctr. Agorat. p. 465. 479 Reiske, od. p. 135. 141 Foertsch. Demosth. de falsa leg. 125, 5). Wann dieses Peiräische Theater zuerst eingerichtet wurde, ist nicht bekannt.

1) Inschrift bei Böckh über die Lenäen p. 81 f. Corp. Inscr. No. 157 T. 1 p. 250.

2) Inschrift bei Chandler II, 108, p. 72. Böckh über die Lenäen p. 74 f. 108. Corp. Inscr. No. 101 T. 1 p. 139.

3) Inschrift bei Chandler II, 109 p. 74. Böckh Corp. Inscr. No. 140.

4) Aristoph. fr. p. 198 Dindorf.

5) Aeschyl. fr. inc. 73. Istros bei Harpokr. v. Θεοινίου. Phot. Lex. ead. v. p. 66. Lykophr. 1247 ibiq. Tzetz. p. 980.

6) Hesych. Suidas v. Θεοίνια. Harpokr. u. Phot. a. a. O.

7) Etym. M. p. 446, 40. Phot. Lex. p. 66.

8) Didymos aus Eubulos bei d. Schol. zu Arist. Plut. 1129, und bei Suidas v. ἄσκος fin., wo gesagt wird, dass dieses Spiel von den Athenern mitten im Theater aufgeführt sei. Vgl. Phornut. 30 p. 217 ed. Gale. Corsini F. A. 2 p. 309. Nach Suidas fand etwas Aehnliches auch an den Choen, dem zweiten Tage der Anthesterien, statt (vgl. Tzetz. zu Hesiod. Ἔρ. 366. Schol. Lukian. Lexiph. p. 330 Lehmann), wobei der Archon Basileus Richter war (Schol. Arist. Ach. 1222). An diesen kommen auch Θεοίνια vor. Demosth. ctr. Neaer. p. 1371. Böckh p. 77.

aber gelang, auf dem glatten Schlauche Fuss zu fassen, der bekam denselben mit Wein gefüllt als Siegspreis. Uebrigens lässt sich weder die Dauer der ländlichen Dionysien bestimmen, noch die Frage entscheiden, ob die verschiedenen Attischen Demen alle an demselben Tage, oder nach einander an verschiedenen Tagen des Poseideon dieselben begingen. So viel ist aber gewiss, dass sie sämmtlich demselben Gotte, nämlich dem *Befreier* oder *Sorgenlöser* (Eleuther[illegible]s) galten, für welchen auch die grossen oder städtischen Dionysien eingerichtet waren[1]). Um so weniger hätte man sie mit den Lenäen des Gamelion verwechseln sollen[2]), die, wie die Anthesterien, dem älteren mystischen Dionysos Lenäos geweiht waren. Die ländlichen Dionysien waren aber die eigentliche Wonnezeit für die herumziehenden Schauspielertruppen. Die zu ihren Vorstellungen nöthigen Chöre stellte der Gau oder Demos, in dem sie spielten, und wo kein Theater war, wie an den meisten Orten, da schlug man Schaugerüste auf, wie in Athen vor Aeschylos. Zu einer solchen wandernden Truppe gehörte einst der Redner Aeschines als tragischer Schauspieler, der unter andern einmal in Kolyttos den *Oenomaos* des Sophokles, meistens aber nur dritte Rollen neben *Simylos* und *Sokrates*, zwei andern Theatergenossen, an die er sich verdungen hatte, spielte. Sonst kommen auch Komiker, wie *Parmenon*, in Kolyttos vor[3]), in Salamis aber siegreiche Tragiker, wie *Theodotos*[4]), folglich auch noch andere Kampfspiele auf dem Lande ausser den Peiräischen. Endlich hatte auch Phlya seine Schauspiele[5]), und gewiss auch Ikaria, der Geburtsort des Thespis. Es wird übrigens nirgends berichtet, dass die Demen nur alte Stücke zu sehen bekamen. Sokrates pflegte, da er selten[6]) ins Theater

---

1) S. die Stellen bei *Böckh* p. 109. 123. Dass die Gefangenen an denselben frei gelassen wurden (*Böckh* p. 112), hat neulich *Meier* bezweifelt, Hall. Encyklopaedie III, 10 p. 294. Vgl. *Welcker* Nachtrag p. 196. Sehr ungenügend ist übrigens die Schilderung des Dionysosdienstes in d. Hall. Encyklop. I, 25 p. 358-94 von *Richter*. Besonders ist das hierher gehörige Kapitel p. 384 voll von Irrthümern. Besser war die Sache schon von *Fréret* Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 23 behandelt worden.

2) *Böckh* p 66. 73 f.

3) S. p. 126 Note 2.

4) *Böckh* p. 73.

5) Isaeos de Cirhon. hered. p. 206.

6) Aelian. V. H. 2, 13 med.

ging, nur dann zu erscheinen, wenn ein neues Stück des Euripides gegeben ward. Folglich sind auch im Peiräos, wo Sokrates bei den Aufführungen Euripideïscher Stücke öfters zugegen war, neue Stücke gegeben worden. Und warum sollten die Attischen Demen, aus denen die Erfindung des Drama hervorgegangen war, nicht auch nachher ihre eignen Dramatiker gehabt haben, da von Wettkämpfen unter ihnen die Rede ist?

20. Verwandt mit den Lenäen sind die Anthesterien, oder das Dionysische Blumenfest des Frühlings[1], welches drei Tage lang am 11. 12. u. 13. Anthesterion, d. h. am Ende des Februars oder zu Anfange des Märzes, im Lenäischen Heiligthume, dem ältesten von Attika[2], gefeiert wurde. Der erste Tag hiess Pithoigia oder die Fassöffnung, besonders um den neuen Wein zu kosten; der zweite Choës, d. h. das Kannen- oder Trinkfest; und der dritte Chytroi oder das Topffest[3]. Der erste Tag gewährte selbst den Sklaven mit den Freuden des Fassöffnens auch zugleich den Genuss der Gaben des Dionysos ohne Beschränkung[4]. An den Choën, dem heiligsten Tage, wor-

1) Bekker Anecd. p. 403 f.

2) Demosth. ctr. Neaer. p. 1371. Paus. 1, 20, 2. Schon vor der Stiftung der Ionischen Kolonien in Asien (oben B. 1 p. 234 ff.) war das Heiligthum in Athen vorhanden, und der Haupttag der Feier der 12 Anthesterion; denn noch zu Thukydides Zeiten feierten die Ionier in Asien als Abkömmlinge der Athener das Fest an demselben Tage (Thukyd. II, 15). In Miletos werden die Dionysien noch Ol. 93, 4 = 405 vor Chr. erwähnt; und der Dionysos-Tempel zu Myus stand noch zu Pausanias' Zeit (7, 2 extr.). In Ephesos führten gleich die ersten Ionischen Pflanzer den Dienst des Gottes ein (Paus. 7, 2, 4. Tacit. An. 3, 61). Für das Dionysische Frühlingsfest in Teos spricht Anakreon Od. 8 u. 37, und für das in Smyrna Herodot 1, 150. Selbst in Massilia, der Pflanzstadt von Phokäa, kommen *Floralia* i. e. *ἀνϑεστήρια* vor (Justin. 41, 4). Den ersten Tag der Feier, d. *πιϑοίγια*, nennen die Römer *Vinalia*. Solche schlagende Beweise für die Abstammung der Asiatischen Ionier aus dem altionischen Attika (Burmeister in d. Zeitschr. für die Alterthumsw. 1838 p. 496) hätten Uebelen in der Urgeschichte des Ionischen Stammes (Stuttgart, 1837, p. 48 u. auch sonst) verhindern sollen, den Athenern ihr rechtmässiges Ionerthum nach der missverstandenen Bemerkung Herodot's (1, 143 oben p. 97 Note 1) streitig zu machen. Vgl. Schömann, Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1837 p. 827 f.

3) Apollod. bei Schol. Arist. Acharn. 960 p. 27 Bek. und bei Harpokr. u. Suidas v. *χόες*. Heyne fr. p. 399.

4) Proklos u. Tzetz. zu Hesiod. Ἔργ. 366. Plut. Symp. 3, 7, 1 p. 655 D E. 8, 10, 3 p. 735 D E. Uebrigens irrt Joh. Tzetzes zu Hesiod. Ἔργ. 504, wenn er die *πι-*

nach öfters die ganze Feier bezeichnet wird, wie von Thukydides, welcher nur den zwölften Anthesterion als den einzigen Tag der ältern Dionysien nennt[1], betrat die βασίλισσα oder Gemalin des Archon Basileus, dem die Festordnung der Lenäen so wie der Choën oblag[2], das Heiligthum des Lenäischen Dionysos, um in Gesellschaft von vierzehn Priesterinnen gewisse geheime Opfer für den Staat zu verrichten[3] und sich dann als mystische Braut mit dem Gotte symbolisch trauen zu lassen[4]. Das erwachte Leben der Natur, das neue Keimen und Sprossen der Pflanzenwelt, namentlich der Reben, kurz, das Fest der ersten Frühlingsblumen (Anthesterien) sollte gefeiert und die Fruchtbarkeit des Jahres durch Opfer und symbolische Gebräuche, die man dem Gotte der blühenden Natur zu Ehren verrichtete, gesichert werden. Die an den Lenäen des Winters betrauerten Leiden und der Tod des Dionysos bezogen sich auf die Zernichtung und den Untergang aller Vegetation während der kalten Jahrszeit, in welcher die tellurischen Mächte das keimende Leben aus der Natur entrückt und tief in ihren Schooss hinabgezogen haben. Die Lenäen und Anthesterien standen also ihrer mystischen Bedeutung nach in einer sehr nahen Beziehung zu einander, und wurden beide innerhalb der Ringmauern des Lenäons gefeiert, jenes, weil man den Gott verschwunden wähnte, bei verschlossenen Thüren des Tempels, dieses, weil der Gott ins Leben zurückgekehrt

---

θρία, anstatt sie in das Lenäon zu setzen, an den Lenäen feiern lässt. Böckh p. 63. 110. 114. Kanngiesser, Kom. Bühne p. 211.

1) Th. II, 15. Vgl. Hesych. v. δωδεκάτη aus Apoll., S. 129 Note 3. In dem Schol. Arist. Ach. 960 muss statt δεκάτῃ gelesen werden δωδεκάτῃ, und die andre Angabe daselbst ἐπετελεῖτο δὲ (ἡ ἑορτὴ τῶν Χοῶν) Πυανεψιῶνος ὀγδόῃ, beruht auf irgend einer Verwechselung.

2) Pollux VIII, 90. Der letzte Akt der Acharner des Aristophanes (999 ff.), wo die Feier der Choën ausfuhrlich beschrieben wird, lässt vermuthen, dass der König (Archon) bei dem Wetttrinken unter Trompetenschall den Vorsitz hatte und zuletzt entschied, wer den Schlauch als Siegspreis haben sollte. Statt des Schlauches wird dort freilich der Balg des dicken Ktesiphon als Preis ausgesetzt (vgl. Schol. zu 1001 and 1222. Suidas v. ἄσκος Κτησιφῶντος). Uebrigens war der Archon Basileus auch ἐπιμελητὴς τῶν μυστηρίων sc. der Eleusinischen, nicht der Anthesterien, die niemals μυστήρια schlechtweg heissen. Folglich sind alle Belegstellen bei Schneider Attisch. Theaterwesen p. 59 f. nicht am rechten Orte.

3) Demosth. ctr. Neaer. p. 1371.

4) Demosth. a. a. O. p. 1383.

war, im innersten Heiligthume desselben. Der Jubel der Choën oder des Trinkfestes in den Räumen des Lenäons neben dem Tempel[1] galt dem **Freudengeber**, der nun in einer doppelten Beziehung verherrlicht wurde, als Spender des Weines und als Gott des erwachten Frühlings. Daher erschallten jetzt die Lieder der kyklischen Chöre, die im Rundtanz den Dionysos besangen, und ihn als Blüthengott, als neugebornen Zeussohn Dithyrambos, als Bakcheutas und Bromios anriefen[2]. Die Sitte, dass jeder Gast an den Choën seine eigne Kanne Wein, und derjenige, welcher zuerst austrank, den Siegspreis erhielt, leitete die Festlegende von dem Besuche des Orestes unter dem König Demophon ab[3]. In Athen sollte nämlich der unglückliche Held von seinem Verbrechen gereinigt und mit dem göttlichen und menschlichen Gesetze ausgesöhnt werden. Weil aber so schwere Blutschuld an ihm haftete, durfte kein Athener vor der Entscheidung des Gerichts mit ihm aus derselben Kanne trinken und überhaupt keine gemeinschaftliche Handlung mit ihm vornehmen, wozu auch das Bekränzen beim Opfern gehört. Daher ward das abgesonderte Trinken aus einzelnen Kannen angeordnet, und die Sitte eingeführt, dass nach beendigtem Wetttrinken[4] Jeder seinen Kranz um seine Kanne winden, ihn so der Priesterin in dem Temenos zu Limnä überreichen, und dann erst die Opfer hier verrichten sollte. Die **Choën** waren also zugleich ein Versöhnungs-

---

1) Phanodemos bei Athen. XI p. 465 A sagt ausdrücklich: πρὸς τῷ ἱερῷ τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου.

2) Phanodemos a. a. O. Hierauf gehen die Worte des Kallimachos in der Hekale: Λιμναίῳ δὲ χοροστάδας ἦγγον ἑορτάς, Schol. Arist. Ran. 215. 218. Steph. Byz. v. Λίμναι.

3) Phanodemos bei Athen. 10, 437 B. Tzetz. zu Lykophr. 1374. Andere (wie Schol. Arist. Ach. 960 und Suidas v. χόες) setzen dieses Ereigniss unter **Pandion**, den die Sage aber sonst einige Menschenalter vor die Zeit des Orestes rückt. Vgl. **Böckh** p. 65 f.

4) Der Siegspreis war nach Phanodemos ein **Kuchen** (πλακοῦς), nach Andern (oben p. 130 Note 2) ein Schlauch, wofern nicht der Scherz des Aristophanes (ἄσκος Κτησιφῶντος) Anlass zu jener Verwechselung mit der Sitte der ländlichen Dionysien (oben p. 127 Note 8) gegeben hat. Dass an den Attischen Choën je ein goldener Kranz dem Sieger im Trinken zu Theil geworden sei, beruht auf einer missverstandenen Nachricht des Timäos bei Athen. 10, 437 A, wo von **Choën** die Rede ist, welche der Tyrann Dionysios in Syrakus feierte. Daher ist Aelian. V. H. 2, 41 ἐν Διονυσίου (nicht Διονύσου) δὲ τῇ τῶν Χοῶν ἑορτῇ zu lesen.

fest, das mit den Lenäen des Winters nichts gemein hat, wiewohl es mit diesen öfters verwechselt worden ist, weil es ebenfalls im Lenäon dem Dionysos Lenäos gefeiert ward[1]).

21. Auf die Choën folgten am dreizehnten Anthesterion die C h y t r e n[2]). Auch diese setzte die Sage mit der mythischen Vorzeit in Verbindung. Zum Andenken an die Rettung aus der Sündfluth brachte man mit Ausschluss der zwölf Olympischen Götter nur dem unterirdischen Hermes, dem Geleiter der Verstorbenen, ein Sühnopfer zu Gunsten der abgeschiedenen Seelen. In der ganzen Stadt kochte man allerlei Sämereien in einem Topfe (*χύτρος*) zusammen, und stellte das Gekochte, ohne etwas davon zu kosten, dem Gotte hin[3]), vermuthlich um mit der, durch das Kochen der Saamenkörner hervorgebrachten, Keimlosigkeit (die der Unterwelt angehört und an der die unterirdischen Mächte ihre Freude haben) den Hermes für das Heraufsenden der keimenden Pflanzenwelt zu entschädigen. Der berauschte Komos[4]) zog dann wiederum in spottsüchtiger Laune, welche Niemand, am wenigsten die zeitigen Staatsmänner verschonte[5]), durch die Stadt nach dem Lenäon. Hier wurden dann die dramatischen Agonen begangen[6]), wie am Tage vorher die kyklischen Chöre ebendaselbst im Wettkampfe aufgetreten waren[7]). Vom blossen V o r l e s e n dramatischer Werke an den Chytren ist nirgends im Alterthum eine Spur, obgleich man von einer solchen Sitte in neuerer Zeit öfters gesprochen hat[8]). Dass mehrfache Vorübungen und Proben

---

1) Bestimmt getrennt werden beide Feste von Alkiphron, Ep. II, 3 p. 230 und von Phot. (Lex. p. 415) und Suidas v. *τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν*, wo zugleich die Spottreden der Komasten vom Wagen herab an beiden Festen erwähnt werden, vermuthlich mit Rücksicht auf das Fortschaffen der Weinfässer aus allen Theilen der Stadt in das Lenäon.

2) Philochoros bei d. Schol. zu Arist. Ach. 1075 und bei Harpokr. und Suidas v. *χύτροι* extr.

3) Theopomp bei den Schol. zu Arist. Ran. 220, und Ach. 1075. Suidas v. *χύτροι*.

4) Arist. Ran. 217: *ὁ κραιπαλόκωμος τοῖς ἱεροῖσι χύτροισι χωρεῖ κατὰ τέμενος λαῶν ὄχλος.*

5) B e k k e r Anecd. p. 316.

6) Nach dem Tage der Feier *ἀγῶνες χύτρινοι* genannt, wie Philochoros in seiner Attischen Geschichte berichtete. Schol. Arist. Ran. 220.

7) Für die Anthesterien scheint der Pindarische Dithyrambos oben B. 2, 2 p. 254 gedichtet zu sein.

8) P a l m e r, Exerc. p. 618. B ö c k h über die Lenäen p. 60. 97 ff. 102-105. Vgl. Gr. trag. princ. p. 203 ff.

nöthig waren, ehe man ein Drama oder auch einen kyklischen Chor an den Festtagen aufführte, versteht sich von selbst; und wer Beweise verlangt, braucht nur die Rede des Demosthenes gegen Meidias mit den Erklärungen der Herausgeber zu lesen. Solche Proben mussten aber nothwendig vor dem Feste abgethan sein; denn bei dem grossen Zudrange der Mitbewerber zu den Wettkämpfen, und bei den vielen andern Kultus-Handlungen, blieb am Feste selbst keine Zeit zu Proben übrig. Mit blossen Proben sind ausserdem eben so wenig Wettkämpfe gehalten worden, als mit blossen Vorlesungen von Dramen, sei es durch den Verfasser selbst, oder durch einen einzelnen besonders dazu eingeübten Deklamator. Wenn von Sophokles gesagt wird, dass er beim Vorlesen seiner Antigone, welche bereits Ol. 85, 3 = 438 vor Chr., d. h. 33 Jahre vor seinem Tode gegeben war, gestorben sei, so findet man dabei weder den Ort noch die Zeit des Vorlesens erwähnt [1]. Die Chytren setzt aber Thrasyllos ausdrücklich in die Reihe derjenigen Feste, an denen die einzelnen Stücke der Tetralogien aufgeführt sind [2], und von Chören und Schauspielen an den Chytren ist auch sonst häufig die Rede [3]. So wird von

---

1) Satyros, welcher vor Dionysios von Hal. (A. R. I, 68) lebte, in d. Vita Soph. Die andre Sage, dass Sophokles vor Freude über den gewonnenen Sieg nach dem Vorlesen der Antigone (μετὰ τὴν τοῦ δράματος ἀνάγνωσιν) gestorben sei, ist eine weitere Ausbildung des von Satyros erwähnten Ereignisses, und verdient eben so wenig Glauben, als der Bericht des Istros und Neanthes (ibid.), dass Sophokles zur Zeit der Choën an einer Traube erstickt sei, die ihm der Schauspieler Kallippides aus dem Lokrischen Opus mitgebracht hatte; denn an den Choën am Ende des Februars giebt es keine Trauben. Wären die ländlichen Dionysien genannt, so könnte man die Sage noch wahrscheinlich finden. Aber der schnelle Tod des Dichters ist offenbar in einen Mythus umgeschaffen, um ihn als eine Fügung des Gottes darzustellen, dessen Festen Sophokles sein ganzes Leben gewidmet hatte.

2) Oben p. 91. Suidas v. τετραλογία. Verschiedene Ansichten s. bei Wyttenbach Bibl. crit. II, 3 p. 36. Boeckh, Gr. trag. princ. p. 208, über die Lenäen 63. 98 f. Kanngiesser, Komische Bühne p. 207. 284.

3) Ohne hier das Ausrufen der Λήναια καὶ Χύτροι bei Aelian (Hist. an. 4, 43) zu erwähnen, weise ich besonders auf die Leiturgen der Attischen Chytren (nicht zur Stellung der kyklischen, sondern der dramatischen Chöre; denn die kyklischen traten an den Choën auf), und auf das Zuschauen an den Lenäen und Chytren hin (Athen. 4, 129 D. 130 D); dann auf die Freude, welche nach Alkiphron (II, 3 p. 230) Menandros während der Chytren, Choën und Lenäen am Theater fin-

Apollonios von Thyana erzählt, er sei einst zur Feier der Anthesterien in Athen gewesen, um dort die gepriesenen dramatischen Vorstellungen von Tragödien und Komödien zu sehen, habe sich aber nicht wenig überrascht gefunden, zu hören, dass im dortigen Theater unter dem mimischen Spiele der Flöte Verstandesbegriffe im Tanze dargestellt würden, und dass man zwischen der Orphischen Epopöe und Theologie Einiges davon in den Handlungen der Horen, Andres in denen der Nymphen, und noch Andres in denen der Bakchen sehen könne[1]. Soll dieses auch keine Auffassung des Attischen Drama nach den Begriffen eines Apollonios sein, so ist doch wohl zu bemerken, dass, wenn damals gerade keine Schauspiele an den Anthesterien gegeben wurden, dieses in die Mitte des ersten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung fällt, wo die Spiele vielleicht schon ganz eingegangen oder nur zufällig in jenem Jahre ausgesetzt waren; denn dass früher Dramen an den Anthesterien gespielt wurden, geht aus der Absicht hervor, in welcher Apollonios Athen besuchte. Schon in einer weit frühern Periode waren die komischen Kampfspiele an den Chytren wahrscheinlich aus Mangel an Choregen auf längere Zeit ausgesetzt worden, bis der Redner Lykurgos etwa um Ol. 110, 1 = 340 vor Chr. das alte Spiel erneuerte, und durch ein besonderes Gesetz verordnete, dass die Sieger an den Chytren auf den Listen der städtischen Dionysien mit aufgeführt werden sollten, was früher nicht erlaubt war[2]; daher man es vermuthlich für minder ehrenvoll hielt, an den Chytren, als an den grossen Dionysien zu siegen; und hierin ist vielleicht der Grund der frühern Vernachlässigung der Chytren zu suchen. In der That finden wir auch, dass die

---

det; denn es gab auch Jahre, wo Choën und Chytren an Einem Tage abgethan wurden (Didymos bei d. Schol. Arist. Ach. 1073. Suidas v. Χύτροι), woraus man nicht auf dreitägige grosse (trieterische) und eintägige kleine (jährliche) Anthesterien schliessen darf (wie Schneider Att. Theaterwesen p. 6. 57. 59); endlich auf die Nachricht in dem Argum. zu Demosth. ctr. Leptin. p. 111 ed. Bremi, wo versichert wird, dass an den Dionysien des Monats Anthesterion jede Phyle einen besondern Chor, an den Thargelien aber je zwei Phylen einen Chor hätten stellen müssen.

1) Philostr. Vit. Apoll. IV, 21 p. 158 Olear.

2) Plut. Vitae X orat. p. 841 E F. Clinton F. H. 2 p. 149. Böckh p. 99 ff.

ältern Didaskalien und sonstigen Urkunden, welche etwa zwischen Ol. 93 und 110 entstanden sind, die Anthesterien bei der Aufzählung der Dionysischen Kampfspiele gar nicht erwähnen [1]. Uebrigens ist im Lykurgischen Gesetze nur von Komödien und nicht von Tragödien (deren Aufführung an den Anthesterien vielleicht niemals auf längere Zeit unterbrochen worden ist) die Rede. Jene haben auch sonst wohl gesetzliche Beschränkungen erlitten, wie schon Ol. 85, 1. 2. 3 = 440 bis 437, wo gar keine Komödien gegeben sind [2]. Auch verbot ein strenges Gesetz allen Areopagiten das Komödienschreiben [3]. Doch sind auch die Tragödien an den Lenäen durch die Schuld der Choregen bisweilen auf kurze Zeit in Verfall gerathen, z. B. Ol. 93, 3 oder 406 vor Chr. [4]. Der Siegspreis dramatischer Dichter an den Anthesterien ist n'cht bekannt. Vielleicht bestand er wie an den grossen Dionysien in einem Kranze, und nicht, wie für die Komiker an dem Kelterfeste der Lenäen, in köstlichem Ausbruch oder Most [5], welcher wegen seiner Güte auch wohl Ambrosia genannt wurde [6], und dem Lenäenfeste den Namen Ambrosia gab [7].

22. Es sind uns jetzt noch die städtischen Dionysien [8]) übrig, welche ebenfalls im Frühlinge (am Ende des Märzes

---

1) Z. B. das Gesetz des Euegoros (Demosth. ctr. Mid. p. 22 ed. Meier), die Attische Inschrift in Boeckh's Corp. Inscr. I, 157 p. 250. Vgl. Bekker Anecd. p. 235, 6. Hesych. v. Διονύσια. Schol. Aeschin. T. 3 p. 729 Reiske, welche sämmtlich eine und dieselbe Quelle, vielleicht Aristoteles, vor Augen hatten.

2) Schol. Arist. Ach. 67. Clinton p. L u. 33. Andere Unterbrechungen erwähnt Demosth. ctr. Mid. 6 p. 518. ctr. Lept. p. 463. Platonios περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν vor Küster's Aristoph. p. XI. Suid. v. Ἀντίμαχος.

3) Plut. de glor. Ath. 5 p. 348 B.

4) Schol. Arist. Ran. 406.

5) Schol. Arist. Ach. 397. 498. Tzetz. Proleg. zu Lykophr. p. 256. Küster's Aristoph. p. XI. Diomed. III p 485 Putsch.

6) Sappho bei Athen. 2, 39 A.

7) Schol. zu Hesiod. Ἔργ. 504. Etym. M. v. Ληναιών p. 564. 7. Böckh über die Lenäen p. 58. 110 ff.

8) Τὰ ἐν ἄστει (oder κατ' ἄστυ) Διονύσια, auch Διονύσια τὰ ἀστικά, entweder weil sie in der eigentlichen Stadt (ἄστυ nicht πόλις) Athen (die Lenäen waren Sache der Lenäengemeinde) begangen wurden, oder weil die Stadtkasse den Aufwand bestritt. Sie heissen vorzugsweise Διονύσια, weil sie unstreitig das Hauptfest des Dionysos bildeten; daher auch Διονύσια τὰ μεγάλα (Demosth. de cor. p. 243 Reiske; Boeckh Corp. Inscr. I, 107 p. 145 ff.), woraus man keinen Schluss auf eine trieterische Feier ziehen darf. Die Dionysische Trieteris gehört nach Böotien, Rhodos u. s. w., nicht nach Attika. Kleine Dionysien werden (ausser in d. Argum. zu Demosth. ctr. Mid. p. 2 Meier) nirgends in einem klassischen Autor erwähnt. Vgl. Schoemann zu

oder zu Anfange des Aprils), wo die wieder eröffnete Schifffahrt von allen Seiten Fremde nach Athen zog[1]), mehrere Tage hinter einander durch heitere Festzüge, durch Knabenchöre, durch einen Komos und durch Wettkämpfe komischer und tragischer Dichter unter der obersten Leitung des Archon Eponymos und der zehn Epimeleten gefeiert wurden[2]). Der Festzug hatte den Zweck, das in dem neuern Dionysos-Tempel des Lenäons befindliche Bild des Eleuthereus von da in eine Kapelle der Akademie hin und zurück zu tragen[3]), vermuthlich um eine alte Erinnerung aufzufrischen, die mit der Verpflanzung des Dienstes des Dionysos Eleuthereus durch Pegasos von der Gränzstadt Eleutherä nach der Akademie und von da nach den Limnen in Verbindung stand. Die Knaben, welche für dieses Fest eingeübt wurden, stellten vermuthlich gymnische Kampfspiele an[4]), und der Komos ergötzte sich durch allerlei Schwänke und Verkleidungen, wobei wiederum die Spottlust einen Ableiter an den Lächerlichkeiten der Tagesgeschichte fand. Was aber dem Feste einen besondern Glanz verlieh, waren die Dithyramben und dramatischen Vorstellungen, deren zahlreiche Chöre die Kasse der Choregen gar sehr in Anspruch nahm, da die Stadt sich vor der grossen Versammlung von Fremden in ihrer ganzen Herrlichkeit zeigen wollte. Auch finden wir keine Beispiele, dass aus mangelhafter Choregie die Würde des Festes je gelitten hätte oder die Spiele je ausgesetzt worden wären, was bei den Lenäen und Anthesterien einige Male der Fall war. Nur wirkliche Attische Bürger durften hier die Choregie übernehmen, und keinem Fremden war es erlaubt, unter den vom Chorsteller gewählten Festtänzern zu erscheinen; an den Lenäen hingegen

---

Isaeos p. 308, Hermann Staatsalterth. §. 161, 2.

1) Schol. Arist. Ach. 377. 501. 643. Ausleger zu Theophr. Char. 3 (22). In den Frühling setzen dieses Fest Thukyd. 5, 20. Max. Tyr. diss. 33 extr. Schol. Arist. Av. 684. Nub. 310. Der Monat der Feier war der Elaphebolion, Bekker, Anecd. Gr. p. 235, 6. Schol. Plat. p. 409 Bekker, Aeschin. p. 729 Reiske.

2) D. Gesetz des Euegoros, Demosth. ctr. Mid. p. 22 Meier. Pollux VIII, 89. Ausleger zu Xenoph. Hier. 9, 4.

3) Paus. 1, 29, 2 ibiq. Siebelis. Philostr. Vit. Soph. II Herod. 3 p. 57 Kayser.

4) Darauf geht die Ausgabe von 1500 Dr. in Ol. 94, 1 = 404 vor Chr. bei Lysias p. 161, 45.

und vielleicht auch an den Anthesterien stand die Choregie auch den Schutzgenossen (Metöken) zu, daher konnte jeder beliebige Fremde unter die Zahl der Choreuten aufgenommen werden [1]. Eine Zeitlang bestand sogar ein Gesetz, nach welchem der Chorsteller für jeden Fremden, den er an den städtischen Dionysien als Choreuten in das Theater brachte, 1000 Drachmen bezahlen musste, damit den eingebornen Athenern der bedeutende Verdienst und die Ehre und die Freude jener Wonnetage ohne fremde Nebenbuhler verbleiben möchte. Diesem ochlokratischen Gesetze zum Trotze führte Demades, jener reiche Zeitgenosse des Phokion, nicht lange nach dem Jahre, in welchem Demosthenes als Choregos der Dionysien von Meidias beleidigt worden war [2], hundert fremde Choreuten in das Theater, und zahlte für jeden die gesetzliche Strafe, im Ganzen 100,000 Drachmen [3]. Hundert Choreuten bilden aber gerade einen doppelten Chor, wovon der eine ein kyklischer, und der andere ein tragischer zu einer ganzen Tetralogie gewesen sein muss; wenn Demades mit beiden zu siegen hoffte [4]. Folglich hatte dieser Demades damals die Choregie für zwei Phylen übernommen [5], wie denn auf der andern Seite auch wohl in schlimmen Zeiten zwei Choregen die Kosten Eines Chores gemeinschaftlich trugen [6], oder Ein Choregos aus zwei Phylen die Choreuten zu einem einzigen Chore auswählte. In der Regel stellte aber jede der zehn Phylen einen besondern Chor, und der Archon [7] be-

---

1) Schol. Arist. Plut. 954. Demosth. ctr. Mid. §. 56 ibiq. Schol. p. 71 Meier. Andocid. ctr. Alcib. 31 p. 121 f. Reiske.

2) Ol. 107, 2 = 350 vor Chr. Clinton F. H. 2 p. 135. 354.

3) Plut. Phok. 30 p. 755 B. Demades starb noch vor Phokion, 318 vor Chr. Jener übermüthige Streich fiel wahrscheinlich in seine Jugendjahre.

4) Hiedurch leidet die Ansicht derjenigen eine wesentliche Beschränkung, welche 48 als die Grundzahl des grossen tragischen Chores für eine Tetralogie annehmen.

5) Doppelchoregien dieser Art kommen indess selten vor. Es sind nur noch zwei bekannt, die des Antiphon (de saltat. §. 11 p. 106 f. ed. Maetzner, vgl. p. 255) und des Eryxias (Boeckh Corp. Inscr. I, 216 p. 345 f.), wofern hier nicht eine einfache Choregie für zwei Phylen gemeint ist.

6) Aristoteles bei d. Schol. zu Arist. Ran. 406. Demosth. ctr. Lept. p. 465 Reiske, mit den Scholien dazu. Als Ausnahme muss es gelten, wenn einst Philopappos für alle zehn Phylen Choregie leistete. Plut. Sympos. 1, 10, 1 p. 626 A.

7) Aristot. Poet. 5, 3 und dazu Hermann p. 112. Ausleger zu Platon. de republ. 2 p. 383 C. 7 p. 817 E.

sorgte die Wahl der zehn Choregen und bezahlte dazu auch die nöthigen Flötenbläser. Oft hatte aber der Dichter für alles selbst zu sorgen[1], wie es anfangs bei der Aufführung der Komödien der Fall war[2].

23. Es ist eine ziemlich allgemein verbreitete Meinung, dass nur zweimal im Jahre der Wettkampf der Dramatiker an den Attischen Dionysien begangen sei, einmal im Frühlinge in der Stadt, und das andremal im Winter an den Lenäen. Der Berichterstatter, dem man dieses nachspricht, zeigt sich aber schon dadurch als höchst unzuverlässig, dass er die Lenäen im Gegensatze zu der Stadt aufs Land verlegt[3]. Da nun die Lenäen von den ländlichen Dionysien eben so verschieden sind, als von den städtischen, und an beiden Festen dramatische Wettkämpfe statt fanden, so folgt daraus, dass jene Nachricht gar keinen Glauben verdient, selbst wenn wir die Anthesterien, welche durch die Nähe der weit glänzendern städtischen Dionysien in dieser Rücksicht gar sehr in den Schatten traten und an denen aus Mangel an Chören und wetteifernden Dichtern oft gar keine Spiele gegeben wurden, hier ganz aus der Frage lassen. Dass nun ferner an den städtischen Dionysien ausschlieslich oder vorzugsweise neue Dramen auf die Bühne gebracht worden sein sollen, bedarf ebenfalls einer Einschränkung zu Gunsten der übrigen Feste, indem die meisten Stellen, wo von der Aufführung neuer Stücke die Rede ist, sich nicht unbedingt auf die städtischen Dionysien beziehen lassen. So gab Aristophanes seine Wolken zuerst (Ol. 89, 2 = 423 vor Chr.) an den städtischen Dionysien, und musste, wenn er sie

---

1) Eustath. zu Il. p. 800, 30.

2) Aristot. a. a. O.

3) Schol. Arist. Ach. 503 (vgl. 201). Vielleicht wollte aber dieser Scholiast nur behaupten, dass in der Blüthezeit der Attischen Kultur die Dramen nur in zwei Theatern aufgeführt wurden, im Lenäischen, welches eine städtische Anstalt war, und im Peiräischen, welches auf dem Lande lag. Sobald das steinerne Theater im Lenäon zur Aufführung dramatischer Stücke eingerichtet war (wir wissen nicht genau, von welcher Zeit an, aber es geschah doch bestimmt nicht lange nach Ol. 70), und man nicht mehr nöthig hatte, temporäre Gerüste auf dem Markte (für die Feier der städtischen Dionysien, Plat. de Legg. 7 p. 817 D. Liban. zu Demosth. Olynth. 1 p. 8 Reiske. Phot. v. ἴκρια p. 106. Eustath. zu Od. γ' p. 1472. Vgl. oben p. 30), und im Lenäon (für die Lenäen und Anthesterien) aufzuschlagen, sind sämmtliche Dramen aller drei Feste im Lenäon gegeben worden.

im nächsten Jahre zum zweiten Male auf die Bühne brachte, dazu dasselbe Fest oder die Anthesterien wählen, da er an den Lenäen desselben Jahres (Ol. 89, 3=422) die Wespen gab. Dass aber die Wolken, wie wir sie jetzt haben, auch an den städtischen Frühlings-Dionysien gegeben sind, geht aus dem Chore hervor, welcher den Ruhm Athens besingt und unter andern sagt[1]):

Wo für die himmlischen Götter Verherrlichung,
Gaben und ragende Tempel und Bildnisse,
Festliche Züge mit Sang und mit Flötenklang,
Opfer und Mahle der Götter im Blumenkranz
Feste zu jeder Jahrszeit, —
Heut', wo der Frühling beginnt, des Bromios
Jubel und kämpfender Chöre Gesangeslust
Und rauschender Taumel der Flöten.

Die Hellenen sprechen häufig von der Aufführung neuer Dramen, weil diese das bewegliche Attische Volk, selbst mit Vernachlässigung der ältern klassischen Stücke, am liebsten sah, und gewiss zu allen Zeiten und an allen Dionysischen Festen vor den schon gegebenen bevorzugte; aber es findet sich in dieser Rücksicht kein ausdrückliches Zeugniss zu Gunsten der städtischen Dionysien, an denen noch dazu vor der grossen Versammlung von Fremden bei zufälligem Mangel an neuen Dramen solche Stücke am leichtesten wiederholt werden konnten, welche die Athener unter sich schon an den Lenäen gesehen hatten, an denen gar keine oder nur wenige Fremde in Athen waren. So hören wir auch, dass Euripides' Iphigenia in Aulis, Alkmäon und Bakchen an dem städtischen Feste wiederholt worden sind[2]). Wenn nun die häufigen Bekränzungen für ausgezeichnete Verdienste um den Attischen Staat gewöhnlich an den Dionysien (es wird nicht immer gesagt, ob an den städtischen) im Theater vor dem versammelten

1) Vers 303 ff. nach Droysen. Hierzu bemerkt der Schol. ganz im allgemeinen, an den Dionysien habe man kyklische Chöre aufgestellt, und die komischen und tragischen Dichter hätten gewettkämpft in der Aufführung von eben fertig gewordenen Dramen. Dieses gilt nicht ausschliesslich von den städtischen Dionysien.

2) Scholien zu Arist. Ran. 67. Boeckh Gr. trag. princ. p. 223 f. Clinton F.H. 2 p. XXXIV Not. c ed. 2.

Volke durch die Agonotheten meistens an solchen Tagen feierlich bekannt gemacht wurden, wo man neue Schauspiele gab[1]), d. h. wo die Athener am zahlreichsten herbei strömten[2]), so wird damit noch keinesweges gesagt, dass dann alle Stücke neu sein mussten, die überhaupt an dem ganzen Feste gegeben wurden. Oefters kommen neue Tragödien ohne genauere Bestimmung des Festes vor, an welchem sie zuerst über die Bretter gingen[3]). Diese haben dasselbe Recht auf die Lenäen oder Anthesterien, als auf die städtischen Dionysien, da, wie schon oben gezeigt wurde, auch die Anthesterien Ansprüche auf wirkliche Spiele und nicht bloss auf Vorlesungen haben[4]).

24. Nach diesen vorläufigen Untersuchungen über die Zeit, wo die Attischen Dramen auf die Bühne gebracht wurden, bleiben uns noch mehrere schwierige Fragen zu erörtern übrig. Erstens, wie viele tragische, und wie viele komische Dichter durften mit einander an Einem Feste wetteifern? Hierüber giebt es keine bestimmte Nachricht. Da aber nur immer drei Grade erwähnt werden[5]), so folgt dar-

1) Demosth. de cor. cap. 17 p. 245, 26. 28. cap. 26 p. 255, 26. cap. 34 p. 265, 15. 27. cap. 35 p. 267, 1. Aeschin. ctr. Ctesiph. 14 §. 176 p. 427 Reiske. Argum. in Demosth de cor. p. 225. Lukian. Tim. 51. Boeckh Corp. Inscr. No. 1572. Meier, Hall. Encyklop. III, 3 p. 307. Krause Olympia p. 129. 136.

2) Bekker Anecd. p. 309, 8. Plut. de exil. 10 p. 605 B C. Argum. II in Demosth. de cor. p. 225 Reiske.

3) Z. B. Plut. Sympos. 7, 7 p. 710 F. Vita Phoc. 19 p. 750 C. u. s. w. Lukian Demosth. encom. 27 gehört nicht hierher; denn es wird daselbst berichtet, dass die Sitte, zur Ehre des Dionysos neue Poesien, Komödien oder Tragödien zu dichten, damals aufgehört habe.

4) Blosse Vorlesungen waren an den Panathenäen üblich, nicht an den Dionysien. Auch kommen dergleichen zu Olympia vor, wo z. B. der Sophist Hippias einst (Ol. 85) epische Gedichte, Tragödien, Dithyramben u. s. w. vortrug; Plat. Hipp. Min. p. 368 C. Krause, Olympia p 183. In die Römische Kaiserzeit gehören die Tragödien, welche an den Asiatischen oder Ionischen Olympien in Smyrna vorkommen (Corsini diss. agon. 1, 12 p. 20. Boeckh Corp. Inscr. No. 1421. Osann, Sylloge Inscr. p. 333. Rathgeber in d. Hall. Encykl. III, 3 p. 327. Krause, Olympia p. 223 f.). Diese waren aber agonistisch, wie die meisten damaligen Spiele.

5) Z. B. schon Ol. 70, 2 = 499 vor Chr. die drei Tragiker Chörilos, Pratinas, Aeschylos, wo es ungewiss ist, wer den ersten Grad erhielt, vermuthlich aber Chörilos; denn Aeschylos siegte zuerst Ol. 74, 1 = 484, man weiss nicht mit wie vielen Stücken und über welche und wie viele Dichter. In Ol. 87, 2 = 431 erscheinen in den Didaskalien Euphorion Sophokles und Euripides mit Tetralogien, und in Ol. 88, 1 = 428 Euripides Iophon und

aus, dass auch nur drei Dichter zu einem und demselben Wettkampfe zugelassen wurden. Eine Mehrzahl schloss schon die sehr kostspielige Ausrüstung der Chöre aus. Als Ausnahmen müssen daher solche Fälle gelten, wo vier oder fünf[1]) komische Dichter (von Tragikern ist kein Beispiel dieser Art bekannt) in den Schranken erschienen, entweder weil damals der tragische Wettkampf ausfiel, und die dadurch gewonnene Zeit den Komikern zu Gute kam; oder, was noch wahrscheinlicher ist, weil die Komödien ohne Chorlieder sehr schnell abgespielt werden konnten; denn die Chöre nahmen gewiss fast eben soviel Zeit weg, als das Stück selbst ohne melische Partien. Was die tragischen Kampfspiele anlangt, so kommt nicht immer die gewöhnliche Zahl von drei Mitbewerbern vor. Euripides z. B., welcher zuerst Ol. 81, 2 = 455 mit zwei unbekannten Tragikern ein einzelnes Stück, die Peliaden, auf die Bühne brachte und besiegt wurde[2]), stellte vierzig Jahre später der einzigen Tetralogie des Xenokles (Oedipus, Lykaon, Bakchen, Athamas) seinen Alexandros, Palamedes, die Troer und Sisyphos entgegen[3]). — Zweitens entsteht die Frage, wie viel Zeit wurde den dramatischen Dichtern selbst im günstigsten Falle an den längsten Festen zur Aufführung ihrer Stücke gestattet? denn dass auch hierüber Bestimmungen von Seiten des Staats vorhanden waren, kann man

---

lon. Was die Komödie anlangt, so kommen auch da in der Regel nicht mehr als drei Nebenbuhler vor, z. B. Ol. 88, 4 = 425 Aristophanes, Kratinos und Eupolis, von denen ein jeder nur ein einziges Stück, und zwar an den Lenäen aufführte. So auch Ol. 93, 4 = 304 an demselben Feste Aristophanes Phrynichos und Plato. Vgl. die Didaskalien zu Aristophanes' Wespen, Vögeln, Rittern und Wolken. Hermann zu Aristot. Poet. p. 174 ff.

1) Mit Aristophanes z. B. sollen, als er den Plutos zum zweiten Male gab (d. h. Ol. 98, 1 = 388 vor Chr.) vier Nebenbuhler aufgetreten sein (Nikochares, Aristomenes, Nikophon und Alkäos), während bei der ersten Aufführung (zwanzig Jahre früher) kein einziger namhaft gemacht wird. Wären nun nicht noch andre Beispiele (aus Ol. 106, 3 u. s. w.) von fünf nach einander im komischen Wettkampfe auftretenden Dichtern bekannt (Boeckh Corp. Inscr. I. No. 229. 230. 231 p. 349. 353 f.), so könnte man vermuthen, dass zwei von den genannten vier Nebenbuhlern des Aristophanes der ersten Vorstellung des Plutos, und die beiden andern der zweiten angehörten.

2) Vita Eurip. ab Elmslejo edita; vgl. Thom. Mag. Clinton F. H. 2 p. XXI. 47.

3) Aelian. V.H. 2, 8. Vgl. Krause, Olympia p. 397. 403.

schon aus ähnlichen Verordnungen für die Volksredner schliessen, die bekanntlich nach der Wasseruhr sprachen. Dass nun einem Tragiker, namentlich wenn er eine Tetralogie geben wollte, nur ein einziger Tag an den grossen städtischen Dionysien (sonst wohl nicht einmal ein ganzer Tag) eingeräumt war, erhellt aus der wohlverbürgten Nachricht, dass die Akademiker Plato, Xenokrates und Polemo nur auf einen einzigen Tag ihren Wohn- und Lehrort verliessen, wann nämlich Xenokrates jährlich an den städtischen Dionysien auftrat, um das Fest durch neue Tragöden zu verherrlichen [1]. Erwägen wir nun, dass drei Tetralogien oder zwölf Stücke wenigstens dreissig bis sechs und dreissig Stunden spielten, so ist damit schon die Unmöglichkeit von mehrern hinter einander gegebenen Tetralogien auf das bündigste bewiesen. Nicht einmal zwei Tetralogien können an einem Tage gegeben sein. Wenn also die Aufführung von drei Tetralogien wenigstens drei Tage, und die Darstellung von drei bis fünf Komödien einen vierten Tag erfordert, so leuchtet wiederum ein, dass das Fest mehr als vier Tage dauern musste, um noch die kyklischen Männerchöre, die gymnischen Agonen der Knaben, die langen Festzüge (*πομπαὶ*), den Komos und vor allen Dingen die feierlichen Opfer und Opfermahlzeiten, womit gewöhnlich noch eine allgemeine Volksspeisung verbunden war, aufnehmen zu können. Freilich wird von dem berühmten tragischen Schauspieler Polos, dem Sohne des Charikles aus Sunion oder Aegina, erzählt, er habe in einem Alter von siebenzig Jahren kurz vor seinem Tode noch acht Tragödien in vier Tagen wettkämpfend durchgespielt [2]. Das ist also eine Reihe von einzelnen Tragödien gewesen, wovon je zwei auf einen Tag kamen und worin Polos jedesmal die Hauptrolle spielte (denn er kömmt nur als Protagonist vor), wenn überhaupt vom Attischen Theater und von Attischen Einrichtungen dort die Rede ist. Dürfen wir dieses annehmen, so lernen wir zugleich, dass

---

1) Worte des Plut. de exil. 10 p. 603 C. Hiernach ist also nur ein einziger Tag für die Wettkämpfe der tragischen Dichter an den städtischen Dionysien bestimmt.

2) Plut. an seni sit ger. resp. 3 p. 785 B, nach Eratosthenes und Philochoros.

die drei dem tragischen Dichter vom Archon angewiesenen Schauspieler 1) (wenigstens der Protagonist) in einer Reihe von acht Stücken, welche keine doppelte Tetralogie bildeten, und folglich von verschiedenen Dichtern waren und sehr verschiedene Stoffe behandelten, dieselben blieben; wahrlich ein sehr schweres Geschäft, das zu der heutigen Schauspielkunst in gar keinem Verhältnisse steht. Die Hauptsache für uns ist aber, dass Tragödien vier Tage hinter einander gegeben worden sind; — eine Sitte, die weder allgemein, noch an demselben Orte immer dieselbe gewesen zu sein scheint; denn früher im Zeitalter des Plato war nur ein einziger Tag der städtischen Dionysien für einen tragischen Dichter bestimmt. Plato selbst hatte nämlich einst die Absicht, an den Dionysien eine Tetralogie aufzuführen, wozu ihm schon der Chor und die Schauspieler bewilligt waren, was gewöhnlich einen Monat vorher geschah. Aber als er zufällig noch vor dem Feste den Sokrates gehört hatte, widmete er sich von der Stunde an ganz der Philosophie, und trat nicht nur von dem beabsichtigten tragischen Wettkampfe zurück, sondern gab auch das Tragödienschreiben für immer auf 2). Ferner ist die Nachricht wohl zu beach-

---

1) Bekanntlich seit Sophokles. Die drei Schauspieler besoldete der Staat und theilte sie anfangs dem Dichter, der einen Chor erhalten hatte, durch das Loos zu; schon bekannte Dichter pflegten sich auch ihre eignen Schauspieler selbst zu wählen und sie zu behalten, ja nach deren Fähigkeiten die Rollen einzurichten. Hesych., Suidas, Phot. (Lex. p. 293) v. νεμέσεις ὑποκριτῶν. Vita Aesch. Robortell. p. 161 ed. Butler. Istros in d. Vita Soph. Noch kennen wir die Namen einer ganzen Reihe von ausgezeichneten Helden der Bühne, z. B. den Telestes, Kleandros und Myniskos des Aeschylos, den Oeagros, Kleidemides, Tlepolemos und Kallippides des Sophokles, den Kephisophon und Hegelochos des Euripides, den Kallistratos und Philonides des Aristophanes u. s. w. (vgl. Mém. de l'Academ. des Inscr. T. 39 p. 181. Jacobs Verm. Schr. B. 6 p. 383. Schneider, Attisch. Theaterwesen p. 131. Boettiger Opusc. p. 290 ff. 319 ff. 314 f.). Ausserdem sind aus dem Zeitalter des Demosthenes und Alexandros des Grossen noch bekannt Krates (Schol. Arist. Eq. 533), Athenodoros, Thessalos, Lykon (Plut. Vit. Alex. 29 p. 681 C. de Alex. fortit. II, 2 p. 334 E. II, 6 p. 348 E), Satyros der Marathonier (Lukian Nekyom. 16) und Satyros der Olynthier (Demosth. de falsa leg. p. 401. Athen. 13, 591 D); ferner Hermon (Pollux IV, 88), Molon, Andronikos, Theodoros, Aristodemos und Neoptolemos (Demosth. de falsa leg. p. 418. vgl. das Argum. dazu p. 334 f. Aelian. V. H. 14, 40). Vgl. Grysar de Graecorum tragoedia, qualis fuit circum tempora Demosthenis p. 29 ff.

2) Aelian. V. H. 2, 30.

ten, dass der oben genannte Polos, welcher namentlich in den Königsrollen (als Agamemnon, Priamos, Kreon) sehr ausgezeichnet war[1]) und als Beispiel des grossen Unterschiedes zwischen dem mit Diadem und Scepter geschmückten Protagonisten und dem folgsamen und untergeordneten Tritagonisten angeführt wird[2]), sich einst vor Demosthenes rühmte, dass er in zwei Tagen für sein tragisches Spiel ein Talent erhielte[3]). Ist hiermit die gewöhnliche Dauer der tragischen Wettkämpfe und die höchste Besoldung eines Schauspielers bezeichnet[4]), so muss das letzte Auftreten des Polos in acht Tragödien vier Tage hinter einander nothwendig als Ausnahme gelten, oder auf ein auswärtiges, vielleicht Makedonisches, Theater bezogen werden; denn Philippos und Alexandros suchten die Attischen Schauspieler durch grössere Belohnungen an sich zu ziehen, und den Glanz des Theaters selbst im fernen Auslande noch mehr zu erhöhen[5]). In der Regel wurden die Plätze im Attischen Theater auf zwei Tage bezahlt[6]); woraus wiederum erhellt,

---

1) Lukian. Nekyom. 16.

2) Plut. rei publ. ger. praec. 21 p. 816 F.

3) Plut. X. orat. vitae. Demosth. extr. p. 848 B. Dasselbe erzählt Gellius XI, 9 von Aristodemos, ohne jedoch die Zeit oder den Ort zu bestimmen.

4) Der Gr. Biogr. des Aeschylos bei Robort. (T. 8 p. 162 Butler) sagt von den Schauspielern des Aeschylos, οὓς καὶ τὸ κοινὸν ἔτρεφεν. Also wurden sie aus der Staatskasse besoldet, was auch schon daraus hervorgeht, dass der Archon sie zuerst durchs Loos bestimmte. Uebrigens scheint das Talent (1428 Rth. Cour. oder 2448 Fl. Rhein.), welches Polos für zwei Tage erhielt, Makedonischer Sold zu sein; sonst würde die Antwort des Demosthenes, er habe für sein Schweigen an einem Tage fünf Talente (7140 Rth. Cour.) erhalten, nicht passen. Die geringere Klasse der Schauspieler war zu Lukianos' Zeiten (Icaromenipp. 29) für sieben Drachmen (1 Rth. 16 Gr.) per Vorstellung zu haben. Wenn ihr Stück siegte, so bekamen sie gleich dem Choregen und dem Dichter eine Preisbelohnung, vielleicht auch einen Kranz; Arist. Rhet. 3, 1. Demosth. de falsa leg. p. 401.

5) In Ekbatana brachte z. B. Alexandros zu den Leichenspielen des Hephästion, an denen Wettkämpfe der Dramatiker statt fanden, im Ganzen 3000 Agonisten zusammen, Arrian. Exp. Alex. 7, 14.

6) Der Unverschämte bei Theophrast Char. 9 (16) besorgt seinen Gastfreunden für ihr Geld die Plätze im Theater, geht aber, ohne für sich bezahlt zu haben, am ersten Tage selbst mit auf dieselben, und nimmt am nächsten Tage noch seine Söhne (nicht Töchter, die auch sonst nie erwähnt werden) und deren Hauslehrer mit. Der bessere Platz kostete auf zwei Tage eine Drachme (etwa 3 1/2 Gr. oder 24 Kr.), der schlechtere zwei Obolen (etwa 1 Gr. 10 Pf. oder 8 Kr.). Unter Perikles erhielten die ärmern Bürger (später auch die reichern) aus der Staatskasse jeder eine Drachme (als Theorikon oder Schauspielgeld),

dass die Dauer der Vorstellungen am grössten Dionysischen Feste gesetzlich auf diese Zeit beschränkt war, indem man den Tragikern den einen, und den Komikern den andern Tag einräumte, oder auch, wenn es an Komikern mangelte, was periodenweise durch die Strenge der Gesetze bewirkt wurde, beide Tage den Tragikern überliess.

25. Was von einem Dichter im Zusammenhange ausgearbeitet war, musste auch durch die sinnliche Darstellung auf der Bühne als ein Ganzes erscheinen. Daher die Regel des Aristoteles, dass der in einem Gedichte behandelte Mythus nur eine solche Ausdehnung haben könne, die sich dem Gedächtnisse in klarer Uebersicht leicht einpräge. Die Bestimmung dieses Umfangs, sowohl in Rücksicht des Kampfspiels als auch der Zuschauer, geht die Kunst nichts an; denn müsste man auch hundert Tragödien in einem Wettkampfe aufführen, so könnte man sie nach der Uhr aufführen[1]. Der Umfang aber, welcher sich nach dem natürlichen Verlauf der Begebenheit richtet, ist, vorausgesetzt, man kann ihn leicht übersehen, um so schöner, je grösser er ist. Wo also in einem Verlaufe von Begebenheiten, welche nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit auf einander folgen, der Wechsel vom Glücke zum Unglücke, oder umgekehrt, eintritt, da ist die passende Gränze des Umfanges.

---

die, wenn man sich einen geringeren Platz kaufte, auch noch für andere Ergötzlichkeiten ausreichte. Böckh, Staatsh. 1 p. 196. 252. Die Beweisstellen sind hauptsächlich Harpokr. v. Θεωρικά und Phot. Lex. in drei Artikeln p. 88 ff. vgl. Suidas ead. v. Etym. M. p. 448, 47. Liban. argum. in Demosth. Olynth. I p. 8 Reiske. Schol. zu Lukian. Tim. 49 p. 158 f. Lehmann. Vgl. Hemsterhuis zu Pollux VIII, 113. Dissen zu Demosth. de cor. c. 9 (p. 254 Reiske). Die Auszahlung dieses Theorikons geschah früher durch die Hellenotamien (Boeckh Corp. Inscr. I, 147 p. 219 ff.), später durch die θεωρικὴ ἀρχὴ (Bekker Anecd. p. 264, 7). Zum Theil floss dasselbe an den Staat zurück, da dieser das Theater dem Architekten (auch θεατροπώλης) in Pacht gab, und eine um so grössere Summe (zusammen 3,200 Drachmen, etwa 761 Rth. Cour. für das Peiräische Theater, wo nur im Herbste gespielt wurde; für das Lenäische, welches dreimal im Jahre dem Publikum offen stand, gewiss das Dreifache) verlangen konnte, je eifriger die grosse Menge dasselbe besuchte. Boeckh Corp. Inscr. I, 102 p. 140.

1) Die Worte, welche bei Aristot. Poet. VIII, 11 hierauf folgen: ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν (wie dieses früher wohl geschehen sein soll), passen nicht in den Zusammenhang, da es gewiss ist, dass man eine Reihe von Tragödien niemals nach der Uhr aufgeführt hat.

Diese Bestimmung der Ausdehnung eines dramatischen Kunstwerks geht zunächst auf jedes einzelne Stück; sie kann aber auch auf den Zusammenhang einer ganzen Trilogie oder Tetralogie bezogen werden. Auch von der ungleich grössern Ausdehnung der Epopöe bemerkt Aristoteles, die geeignete Gränze sei die, wobei man Anfang und Ende zugleich überschauen könne. Dieses würde der Fall sein, wenn man die epischen Gedichte nach einem kleinern Maassstabe entwürfe, als die alten (Homerischen), aber doch der Länge nach den für eine Vorstellung bestimmten Tragödien gleich machte [1]. Um nun diesen Umfang, in welchem doch immer ein Ganzes zur völligen Abrundung gebracht erscheinen soll, genügend zu bezeichnen, kann Aristoteles unmöglich eine unbestimmte Reihe von einzelnen nicht zusammenhängenden Tragödien gemeint haben, welche man an einem Tage aufzuführen im Stande war (denn sonst hätte er die Länge einer Epopöe weit besser nach der Zeit des rhapsodischen Vortrages angeben können); sondern er hat offenbar die tetralogische Form der Tragödien im Sinne, welche der Verszahl nach etwa ein Drittel der Ilias einnimmt, und, wie z. B. die Aeschylische Oresteia, ebenfalls ein Ganzes bildet. Ist diese Erklärung richtig, so haben wir den zuverlässigsten Beweis, dass niemals mehr als vier Stücke an einem Tage aufgeführt worden sind. Und diese Zahl ist hinreichend, um den vollkommensten Kunstgenuss zu gewähren, dem freilich die Athener in andern Fällen noch grössere Opfer gebracht haben, als der Aufwand von Zeit, Mühe und Geldmitteln war, den eine einzige Vorstellung auf eine den Spartanern ganz unbegreifliche Weise in Anspruch nahm [2]. Und

---

1) Arist. Poet. 24, 5.

2) Plut. Sympos. 7, 7 p. 710 F: *χαρίεν γάρ τοι τὸ τοῦ Λάκωνος, ὃς Ἀθήνησι καινῶν ἀγωνιζομένων τραγῳδῶν, θεώμενος τὰς παρασκευὰς τῶν χορηγῶν, καὶ τὰς σπουδὰς τῶν διδασκάλων καὶ τὴν ἅμιλλαν, οὐκ ἔφη σωφρονεῖν τὴν πόλιν μετὰ τοσαύτης σπουδῆς παίζουσαν.* Vgl. de glor. Athen. 6 p. 348 F. Eine Tragodie oder ein Dithyrambos, worauf man sich mit so vieler Anstrengung und so bedeutenden Kosten einen ganzen Monat vorbereitet hatte, gewährte nur den Genuss von wenigen Stunden. Philostr. Vita Apoll. 6, 11 p. 245: *καί τοι τραγῳδίας μὲν εὖ κεκοσμημένης ὀλίγη χάρις· εὐφραίνει γὰρ ἐν σμικρῷ τῆς ἡμέρας, ὥσπερ ἡ τῶν Διονυσίων ὥρα.* Demosth. in Lept. p. 465: *παρὰ μὲν γὰρ τὰς ἐπὶ τῶν χορηγιῶν δαπάνας μικρὸν ἡμέρας μέρος ἡ χάρις τοῖς θεωμένοις ἡμῖν ἐστιν.* Um aber das Staunen des Spartaners über so kostspielige Zurüstungen begreiflich zu finden,

alle diese Zurüstungen vereitelte oft das Wetter[1], gegen welches das unbedeckte Theater keinen Schutz gewährte, oder Kriegsnöthe liessen sie nicht zur Ausführung kommen. Dagegen wenn Friede im Lande herrschte und die Jahrszeit günstig war, nahm das Schauspiel kein Ende[2].

26. Erwägen wir nun alle diese oft sich widersprechenden Umstände, die von der Aufführung der Attischen Tragödien berichtet werden, so will es immer noch nicht einleuchten, dass man eine dreifache Tetralogie hinter einander hat geben können. Ein zwölffacher Chor überschreitet schon die Zahl der Attischen Phylen, aus denen die Choregen gewählt wurden oder freiwillig sich stellten; und wenn wir auch annehmen, dass **ein** Choregos den vierfachen Chor zu einer ganzen Tetralogie ausgerüstet hat (wir wissen ja, dass ein Doppelchor von 100 Choreuten von **einem** reichen Athener, freilich nur ausnahmsweise, in die Orchestra gebracht wurde), was einen ungeheuren Aufwand voraussetzt, und dass ein Gesammtchor von funfzig Choreuten sich in die drei Stücke der Trilogie theilte (der Satyrchor im Schlussstücke ist wohl seines durchaus verschiedenen Charakters wegen immer von den Choreuten der Trilogie getrennt gewesen und besonders eingeübt worden), so kommen für die tragischen Wettkämpfe allein hundert und funfzig Choreuten für die drei Trilogien und wenigstens fünf und vierzig Sikinnisten für die drei Satyrspiele, zusammen also gegen zwei hundert Mitglieder heraus. Dazu rechne man noch zwei oder drei Kordakistenchöre zu acht und vierzig oder zwei und siebenzig Personen für zwei oder drei Komödien; dann zwei oder drei kyklische Chöre zu hundert oder hundert und funfzig Personen für zwei oder drei Dithyramben; endlich eben so viele und

---

darf man sich nur daran erinnern, dass die Aufführung der bessern Tragödien den Athenern mehr gekostet hat, als ihre Kämpfe mit den Spartanern um die Hegemonie und die Perserkriege. Plut. de glor. Athen. 6 p. 348 F. 349 A: ἂν γὰρ ἐκλογισθῇ τῶν δραμάτων ἕκαστον ὅσου κατέστη, πλέον ἀνηλωκὼς φανεῖται ὁ δῆμος εἰς Βάκχας καὶ Φοινίσσας καὶ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνην, καὶ τὰ Μηδείας κακὰ καὶ Ἠλέκτρας, ὧν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πολεμῶν τοὺς βαρβάρους ἀνάλωσεν.

1) Plut. Demetr. 12 p. 894 B.

2) Schol. Arist. Pax 529: ἐν γὰρ εἰρήνῃ συνεχῶς ἦν ἡ θέα, d. h. wenn Choregen genug da waren, um die Chöre zu bezahlen; woran es doch auch oft mangelte. Demosth. ctr. Mid. c. 6 p. 518 R.

eben so starke Knabenchöre; und man wird die Gesammtzahl von 450 bis 572 Choreuten heraus bringen, die für ein einziges Fest, namentlich für die städtischen Dionysien im günstigsten Falle von zehn Choregen zusammengebracht, gekleidet, beköstigt, besoldet und von eben so vielen Chorlehrern, als Chöre waren, im Gesange und Tanze eingeübt werden mussten. Wer die Ausdehnung und die Lasten der Choregie aus den Nachrichten der Alten kennt, wird diese Berechnung für keine Uebertreibung halten, aber auch gestehen müssen, dass zu dieser Menge vorhandener Chöre mehr als zehn Choregen nöthig waren, selbst wenn wir für jede einzelne Trilogie nur einen einzigen Choregen annehmen. Auf keinen Fall kann aber jedes dramatische Stück einen besondern Chorausstatter vom Archon erhalten haben; denn sonst würden mit Hinzurechnung der kyklischen und Knabenchöre, wenn ihrer drei gegen einander im Wettkampfe auftraten (was wenigstens sehr oft, wenn auch nicht immer, geschah), auf jede Phyle die Last einer doppelten Choregie gefallen sein, was ganz unerhört ist, und um so weniger geglaubt werden kann, da die häufige Wiederkehr der Feste und namentlich auch die Peiräischen Dionysien, die Lenäen, die Anthesterien ähnliche, wenn auch nicht ganz gleiche, Ansprüche auf die Liberalität und den Patriotismus der reichen Bürger machten. Dazu kommen noch die vielen andren Feste, welche Choregie, obgleich keine dramatische, erforderten. Nach dieser Betrachtung kommt man also ganz unwillkührlich auf die Nachricht des Thrasyllos zurück [1], nach welcher die Darstellung der Tetralogien nicht ein einzelnes Dionysisches Fest, sondern eine Reihe von vier Festen in Anspruch nahm, welche nur so weit aus einander lagen, dass der Chor von Neuem eingeübt werden konnte, und sich daher recht gut zum Eindrucke eines Ganzen benutzen liessen; um so mehr, da die einzelnen Stücke der Tetralogien nicht immer in einer innern Beziehung zu einander standen, und, wie die Oresteia des Aeschylos, eine grossartige tragische Idee zur Anschauung bringen wollten.

27. Nur eine Schwierigkeit bleibt bei dieser Ansicht zu beseitigen übrig. Wurden die Richter der tragischen

---

1) Oben p. 91 ff.

Wettkämpfe für jedes einzelne Fest, oder für ein ganzes Jahr, also für alle vier Feste, oder für einen noch grössern Zeitraum (Trieteris, Pentaëteris) gewählt? Wäre das Erste der Fall gewesen, so würde die Nachricht des Thrasyllos von selbst wegfallen; denn dieselben Richter mussten nach der Vorstellung jedes einzelnen Stücks das Gesammturtheil über die ganze Tetralogie aussprechen. Oder mussten vielleicht vier verschiedene auf einander folgende Richterämter sich zu diesem Gesammturtheil vereinigen, um sich gegen den Verdacht der Parteilichkeit gänzlich sicher zu stellen? Bei Gelegenheit des ersten Sieges, welchen Sophokles Ol. 78, 1 = 468 vor Chr. vermuthlich mit einer Tetralogie [1]) über Aeschylos davon trug, wird erzählt, dass der Archon Eponymos, welcher die Richter für die Wettkämpfe durchs Loos zu bestimmen hatte, diese Wahl nicht vornahm, weil er Leidenschaft und Partheigeist unter dem Publikum merkte. Sehr erwünscht war ihm daher die Ankunft der zehn aus den zehn Phylen gewählten Feldherrn (an deren Spitze Kimon stand), welche die Gebeine des Theseus von der Insel Skyros nach Athen brachten. Diese wurden beim Eintritte in das Theater, wo sie, noch ehe die Vorstellung begann, dem Gotte des Festes das gesetzliche Trankopfer geweiht hatten, vom Archon zu Richtern des bevorstehenden Kampfspiels gewählt, als solche vereidet und genöthigt der Vorstellung beizuwohnen, um über den Erfolg entscheiden zu können. Da nun dieses Ereigniss an den städtischen Dionysien vorgefallen sein muss (denn im Winter an den Lenäen liefen keine Schiffe in den Hafen ein; ausserdem hatte der Archon Basileus, nicht der Eponymos, die Festordnung der Lenäen sowohl als der Anthesterien zu besorgen), so steht zu vermuthen, dass die Wahl der Richter, deren Zahl sich hier nach der Zahl der Phylen richtete, was auch sonst wohl Regel war, da die zehn Phylen auch die Choregie übernahmen [2]), in diesem einzelnen Falle aufgeschoben war, um

---

1) Plut. Vita Cim. 8 p. 485 E F nennt diese Vorstellung eine Didaskalie, worunter allerdings eine Tetralogie verstanden werden kann.

2) Die Zahl der tragischen Richter lässt sich nicht anders bestimmen, da ein positives Zeugniss mangelt. Lukian. Harmonid. 2, (wo von der geringen Urtheilsfähigkeit des grossen Publikums, das nur klatschen

dem schon bei den frühern Vorstellungen laut gewordenen Parteigeiste Einhalt zu thun; denn wie konnte der Archon wissen, dass Parteigeist unter den Zuschauern war, wenn dieser sich nicht schon früher gezeigt hatte? Ferner konnten die zehn Feldherrn nicht an demselben Tage, wo sie dem Dionysos im Theater Trankopfer gespendet, auf der Stelle zu tragischen Richtern gemacht und genöthigt werden, sich hinzusetzen[1]) und noch eine doppelte Tetralogie, die wenigstens zwanzig bis vier und zwanzig Stunden dauerte, anzuhören. Es ist also ausgemacht, dass man damals überhaupt nur einzelne Stücke von jedem der beiden Dichter (von Sophokles fällt der Triptolemos gerade in jene Zeit[2])) gegeben hat, und dass dieselben zu Tetralogien gehörten, von denen die ersten Hälften schon aufgeführt waren. Diese schnelle Wahl der zehn Feldherrn zu Kampfrichtern ist übrigens nur als ein sehr ungewöhnliches Auskunftsmittel zu betrachten, zu welchem der Drang der Umstände zwang. In der Regel waren die Richter schon während der ganzen Zeit der Vorbereitungen zu den tragischen Kampfspielen bekannt, und die einzelnen Choregen und Dichter suchten schon von Anfang an die so wichtige Gunst derselben zu gewinnen, wie Demosthenes uns oft zu verstehen giebt. Daher liegt die Vermuthung nahe, dass sie eben so wenig als die Festordner nur für einzelne Vorstellungen gewählt wurden, und dass ihr Amt von einem Jahre zum andern dauerte. Auf diese Weise wurden sie erst befähigt, sich eine Uebersicht von den vorhandenen Mitteln zu verschaffen, und sich genau von allem zu unterrichten, was mit der Aufführung der Dramen nur irgend in Verbindung stand. Die Wahl neuer

---

und zischen kann, *κρίνουσι δὲ ἑπτὰ ἢ πέντε ἢ ὅσοι δή*, die Rede ist) gehört nicht hierher. Von der Vereidung der Richter spricht auch Demosth. in Mid. c. 7 p. 34. c. 19 p. 82 Meier. Dio Chrys. or. 32 p. 267 Reiske. Da die Dichter kein Mittel unversucht liessen, sich den Sieg zu verschaffen, so war die strengste Unparteilichkeit der Richter erste Pflicht, deren Vernachlässigung bestraft wurde, Aesch. ctr. Ctesiph. p. 625 Reiske. Demosth. ctr. Mid. c. 5 p. 16. c. 8 p. 35 Meier. Uebrigens waren für die Komödie nur fünf Richter gewöhnlich, da vielleicht jedesmal nur fünf Phylen die Verpflichtung hatten, Choregen für die Komiker zu stellen; Schol. Arist. Av. 445. Prov. Bodlej. 370 p. 39 Gaisf. Zenob. 3, 64. Plut. Prov. 76 Wyttenb. Phot. (p. 411), Suidas, und Hesych. v. *ἐν πέντε κριτῶν*.

1) Plut. a. a. O. *οὐκ ἀφῆκεν (ὁ ἄρχων) αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὁρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι.*

2) Plin. N. H. 18, 7.

Richter bei jedem neuen Wettkampfe ist wenigstens nicht erwiesen und selbst nicht einmal wahrscheinlich. Man könnte freilich noch einwenden, dass, da an den Peiräischen Dionysien *vermuthlich* (denn bestimmt wissen wir es nicht) der jedesmalige Demarchos die Oberaufsicht über das Theaterwesen führte, dieser auch das Recht gehabt haben müsse, die Richter zu ernennen, und auf gleiche Weise auch der Archon Basileus an den Lenäen und Anthesterien. Aber dafür giebt es keinen einzigen positiven Beweis. Im Gegentheil kann man sich auf das Gesetz des Euegoros beziehen, welches die Dionysien im Peiräos eben so wohl schützt, als die Lenäen und städtischen Dionysien, und alle drei Feste als Angelegenheiten des Staates betrachtet, den der Archon zu jeder Zeit vertritt. Auch scheinen die Gesetze der Choregie im Peiräos dieselben gewesen zu sein als in Athen; und wir sehen die Attischen Tragiker auf dieselbe Art dort auftreten als hier. Anfangs scheinen zwar die eingebornen Attiker ein Vorrecht an den *städtischen* Dionysien gehabt zu haben, während an den übrigen Festen des Dionysos auch Ausländer (Dichter sowohl als Choreuten) zugelassen wurden. Aber dieses Vorrecht scheint nicht immer beachtet zu sein, da Pratinas von Phlius, Ion von Chios, Achäos von Eretria schon früh auftraten und siegten, und es wurde späterhin von Lykurgos auch förmlich aufgehoben.

28. Es würde uns zu weit führen, die Volksthümlichkeit der Attiker auch aus ihren andern Festen und aus den Formen ihres öffentlichen und häuslichen Lebens zu enthüllen, und darnach das Urtheil über den Charakter dieser Nation noch mehr zu erweitern oder zu befestigen [1]). Es genügt daher, vorzugsweise das rege Treiben und den unendlichen Wetteifer derjenigen Feste angedeutet zu haben, aus deren Heiterkeit der ungeheure Reichthum der Hellenen an dramatischen Kunstwerken hervorgegangen ist, womit sich weder die Epik noch die Lyrik aller drei Stämme, so fruchtbar und weitverbreitet dieselbe auch gewesen sein mag, im geringsten vergleichen lässt. Die Gesammtzahl der aus dem Zeitraum von Thespis 536 bis Poseidippos 250 vor Chr. auf die

1) Hierüber giebt van Limburg Brouwer, Histoire de la civilisation morale et religieuse des Grecs T. 3 die beste Auskunft.

Nachwelt gekommenen Dramen von 150 Dichtern belief sich nach einer sehr mässigen Berechnung wenigstens auf 3350, wovon 1468 Tragödien und Satyrspiele von 45 Dichtern, und 1882 Komödien von 105 Dichtern waren[1]. Die Tragiker der klassischen Zeit hören bereits mit Theodektes auf, welcher mit funfzig Tragödien (eilf Tetralogien und zwei Trilogien) in dreizehn Wettkämpfen acht Siege gewann[2], und schon im ein und vierzigsten Jahre 334 vor Chr. starb[3]. Ihre Thätigkeit erstreckt sich also durch etwa zwei Jahrhunderte. Die alte Komödie zählte schon sehr viele Verehrer, nämlich über funfzig; sie umfasst aber auch allein einen Zeitraum von hundert fünf und zwanzig Jahren, etwa von 500 bis auf Eubulos 375 vor Chr., in welchem sie gegen 456 Stücke lieferte. Die mittlere Komödie vollendete ihren Lauf in etwa vierzig Jahren von Eubulos bis Philippides 335, während welcher kurzen Periode sieben und funfzig Dichter, (von denen noch drei und dreissig meistens höchst fruchtbare dem Namen nach bekannt sind), mit nicht weniger als 946 Dramen auftraten, so dass auf jedes Jahr über drei und

---

1) Es wäre leicht, diese Zahlen mit ziemlicher Sicherheit noch bedeutend zu vermehren; aber, um dem Verdachte der Uebertreibung auszubeugen, ist hier von denjenigen Tragikern, die bloss dem Namen nach (z. B. aus Aristophanes und den Bruchstücken anderer Komiker) bekannt sind, nur ein einziges Stück (also nicht einmal eine volle Didaskalie), von denjenigen aber, welche mehrere Stücke ohne nähere Bestimmung geschrieben haben sollen, nur ein doppeltes angenommen worden, wiewohl in allen diesen zahlreichen Fällen wenigstens eine ganze Didaskalie von vier Stücken zu setzen war. Dagegen ist bei den fruchtbarsten Tragikern immer die grösste bekannte Zahl ihrer Stücke zum Grunde gelegt worden (nur von Antiphanes habe ich die kleinere Zahl 280, nicht 365, in Anschlag gebracht), weil eine solche doch existirt haben muss, und nur die Frage war, ob alles einem und demselben Dichter zuzuschreiben sei. Dieselbe Regel ist auch bei den Komikern befolgt worden, indem von keinem derselben mehr Stücke in Anschlag gebracht sind, als z. B. Athenäos bei Namen nennt; es sei denn, dass eine positive Nachricht die Zahl höher angiebt, was einigemale der Fall ist. Uebrigens sind die Zahlen in der Schrift περὶ κωμῳδίας (p. VIII ed. Bekker), 365 Dramen für die alte und 617 für die mittlere Komödie auf alle Fälle unrichtig, oder umfassen nur diejenigen Stücke, welche in Alexandrien vorhanden und registrirt waren.

2) Steph. Byz. v. Φασηλίς. Suidas v. Θεοδέκτης. Jacobs Anthol. Gr. T. XII p. 176. Clinton 2 p. 135.

3) Ol. 111, 3. Plut. Alex. 17 extr. p. 674 A. Aphareus, welcher nur 35 Tragödien schrieb (2 andere galten für unächt), gab diese in 28 Jahren in sechs städtischen und zwei Lenäischen Didaskalien. Von diesen 8 Tetralogien würde also eine Trilogie übrig bleiben. Plut. Vitae X or. p. 839 C D.

zwanzig Stücke kommen. Die neue Komödie endlich hatte mindestens 480 Dramen von zwei und zwanzig Dichtern (im ganzen gab es deren vier und sechzig) in 85 Jahren (von Philippides bis Poseidippos 250 vor Chr.) aufzuweisen. Die klassische Komik der Hellenen umfasst also im ganzen zwei hundert und funfzig Jahre, ein halbes Jahrhundert weniger als die Tragik. Eine so unendliche Fülle geistigen Lebens, das sich in einer so kurzen Zeit an höchstens vier Festen des Jahres auf einen so engen Raum unsres Erdballes zusammendrängte, muss selbst bei der kältesten Berechnung der intellektuellen Kraft des Menschen Staunen erregen. Ewig frisches Leben scheint die Poesie gesogen zu haben aus dem glückseligen Taumel der Dionysosfeier, bei der das ganze Volk sich durchdrungen fühlte von höherer Begeisterung, die der Mund des Dichters frei aussprach und Anklang fand in jedem Gemüthe. Sie entsprang ja aus dem Dienste des Freudengottes, des alllösenden, allbefreienden, welcher Gram und Sorge verscheucht und den Geist empor hebt über die armselige Beschränkung des Lebens, der durch die ausgelassenste Spottlust gegen die Nüchternen am Wege und durch die ergötzlichen Karikaturen der Komödie eben so sehr verherrlicht wird als durch den feierlichen Dithyrambos am Altare oder durch den gemessenen Ernst der Tragödie. Welchen unendlichen Gedankenreichthum hat nicht diese Dionysische Freiheit, dieses selige Vergessen alltäglicher Formen, Sitten und Vorurtheile, erzeugt und auf die späte Nachwelt fortgepflanzt! Diese sprudelnde Fülle der Ideen, diese glühende Liebe für das Schöne, dieser lebenskräftige Glaube an das Grosse, bezeichnet für immer die Blüthe des Geistes in der Jugend des Menschengeschlechts. Niemals haben sich die Hellenen ihr Drama abgesondert von den Dionysischen Festen denken können. Dionysos war und blieb der Gott des Theaters; denn er ist der Schöpfer jener seligen Begeisterung, in welcher das Volk seine Feste feiert, und der Dichter die Formen einer idealen Welt schaut und zu verwirklichen vermag. Daher hat das Drama immer den Charakter religiöser Festfeier beibehalten. Die Dichter waren hier mehr als je Organe und selbst Priester des gesammten Volks, und ihre Darstellungen tragen

den unverkennbaren Stempel der Volksthümlichkeit, vermöge welcher sie die heiligsten Interessen des Lebens in religiöser und politischer Rücksicht vor der schau- und hörlustigen, aber zugleich andächtigen Menge entwickeln können.

29. Von der Tragik ist es namentlich bekannt, dass sie in ihrer Blüthezeit ein klares Bild des nationalen Glaubens sein musste, den niemand ungestraft verletzen durfte [1]. Daher finden wir die zeitgemässe Denkart nirgends treuer dargestellt als in den Tragikern [2], deren Aussprüche desshalb so allgemein verehrt und fast wie Orakel betrachtet wurden, weil sie tief in das Attische Leben eingingen und diejenigen Ansichten umfassten, welche im Volke selbst zur Reife gekommen waren. Mit unglaublicher Wirkung verbreitete sich diese rein menschliche Bildung über alle Kreise des Lebens, indem Philosophen und Redner sie befestigten und zur Norm des Denkens und Handelns machten. Und wie streng die öffentliche Meinung die Würde der tragischen Bühne bewachte, geht aus der Strafe hervor, welche dem Schauspieler bevorstand, der eine gute Rolle verdorben hatte [3]. Wenn nun gar der Dichter fehlte und sich in eitler Ruhmredigkeit erging, oder direkt oder indirekt gegen die herschende Moral verstiess, wie mancher den Euripides beschuldigte, der desshalb in der Regel von weit geringern Dramatikern besiegt wurde, wovon freilich die Nachwelt nicht immer den Grund einsah [4], der fühlte nicht bloss den Spott der Komiker [5], sondern mitunter auch den Stock von Rechtswegen [6]. Ueber den Werth einer Tragödie gerecht zu entscheiden, war kein leichtes Geschäft; und das Amt eines Kampfrichters galt für heilig und führte die grösste Verantwortlichkeit mit sich; denn es giebt Beispiele, wo selbst ein ungerechtes Urtheil der Richter scharf bestraft worden ist [7].

---

1) Man erinnere sich an den Fall des Aeschylos (Valckenaer zu den Phoen. 527. zu Hipp. 612. Vgl. meine Schrift über Orph. p. 139) und Euripides (frag. Melanipp. 1 p. 215. Matth. Seneca Epist. 115).

2) Dio Chrys. T. 1 p. 255 Reiske.

3) Lukian Apolog. pro merc. cond. 5. Besonders die Götterrollen der Athena, des Poseidon, oder des Zeus; Lukian Piscat. 33. Vgl. Plat. de Legg. 2 p. 659 A. 701 A.

4) Aelian. V. H. 2, 8. Gell. N. A. 17, 4. Grysar de Graecorum trag. p. 20.

5) Aristoph. Ran. 1048 f. u. s. w.

6) Aristoph. Pax 755 ibiq. Schol.

7) Aeschin. ctr. Ctesiph. p. 87.

Störungen bei der Zurüstung und Aufführung der Schauspiele galten für Verletzung der Religion, und wurden demgemäss bestraft. Ueberhaupt dürfen wir nie vergessen, dass das Theater in Athen ein Institut des Kultus war und gleich den Tempeln der Götter für heilig gehalten wurde. Man betrachtete es selbst als ein Heiligthum des Dionysos, der seinen Altar darin hatte, auf dem die Festopfer und der Weihrauch brannten und um den der feierliche Hymnus erschallte. Dieses Fest des Dionysos zu schmücken und zu verherrlichen, wetteiferten die Bürger der verschiedenen Phylen, wetteiferten die zahlreichen Dichter, wetteiferten alle Klassen des Volks mit einander. Die ganze äussere Aufführung der Dramen, der Pomp des eintretenden Chores in goldenen Kränzen und kostbaren Gewändern, das Erscheinen der Schauspieler in feierlicher Erhabenheit der Götter und Heroen, die lebendige Begleitung der Recitation mit Musik und idealischer und wahrhaft plastischer Mimik, der prächtige Schmuck der Siegs- und Fackelzüge, die architektonisch verzierte Scene mit ihren Tempeln und Palästen, mit ihren Statuen und Malereien, und gegenüber der weite Halbkreis von oft 30,000 erwartungsvollen Zuschauern, auf welche der blaue Aether des Tages oder der gestirnte Himmel des Abends herabblickte, das alles musste den Geist heben und zur Andacht stimmen, es musste sich vereinigen zum Eindrucke höchster Festlichkeit und die herrliche Harmonie des Ganzen erzeugen, worin man mit Recht die Vollendung aller Kunst erkannt und bewundert hat. Während die übrigen Dichtarten nur geringe Mittel zu ihrer Darstellung bedürfen, erfordert das Drama eine Vereinigung von verschiedenen Zurüstungen, welche das Vorhandensein und die Ausbildung der meisten sogenannten schönen Künste voraussetzten. Um uns nun von dem Baue einen Begriff zu machen, in welchen der Zaubrer dieser Künste vereint wirken konnte, ist es nöthig, die Verhältnisse desselben nach ihrem Gesammteindrucke uns zu vergegenwärtigen, und seine praktische Beziehung auf die dramatischen Darstellungen in allgemeinen Umrissen anzudeuten.

Siebenter Abschnitt.

Das Attische Theater. Mittel der scenischen Darstellung. Der Chor und dessen Einrichtung. Vortrag.

1. Das grosse steinerne Theater des Dionysos [1]) lag am südöstlichen Abhange der Akropolis in dem ummauerten Bezirke des Lenäons, in welchem sich auch der doppelte Tempel des Gottes erhob [2]). Erst im Zeitalter des Aeschylos, obgleich noch vor dem Ausbruche der Perserkriege, wurde der Bau begonnen und nach einem kolossalen Maassstabe ausgeführt. Wer den Plan dazu entworfen, ist nicht mehr bekannt; aber die Vollkommenheit seiner akustischen und perspektivischen Einrichtung beurkundet einen grossen Meister, dessen Name gekannt zu werden verdiente. Vermuthlich fing man bald nach der siebenzigsten Olympiade an dramatische Vorstellungen darin zu geben, obwohl der Bau noch nicht vollendet war; denn durch langsames Fortrücken der Arbeit, die noch dazu während der Perserkriege auf längere Zeit unterbrochen sein muss, kam das grosse Werk erst gegen Ol. 110 ganz zu Stande [3]). Während dieses langen

---

1) Das Technische seiner Architektur kann hier nicht vorzugsweise berücksichtigt werden. Darüber hat mit Benutzung der Nachrichten des Alterthums und der Beschreibung von noch erhaltenen Theaterruinen Stieglitz zuerst in der Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer Th. II Abth. 1 p. 122-221, dann in der Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst B. 4, und zuletzt in den Archäologischen Untersuchungen ausführlich gehandelt, und dadurch alles entbehrlich gemacht, was in früherer Zeit Bulenger (in Graevii Thesaur. Vol. IX) und die Ausleger des Vitruvius beigebracht hatten. Dazu kommt noch Kanngiesser's Alte komische Bühne in Athen, Breslau, 1817; H. Chr. Genelli, das Theater zu Athen hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt, Berlin, 1818; G. C. W. Schneider, das Attische Theaterwesen; zum bessern Verstehen der Griechischen Dramatiker, Weimar, 1835, der vielen Abhandlungen über einzelne Gegenstände (von Groddeck, Meineke, Hirt u. s. w.) nicht zu gedenken. Eine Gesammtanschauung des Hellenischen Theaterwesens von seiner ästhetischen Seite gewährt auch Aug. W. Schlegel über dramatische Kunst und Litteratur, B. 1 Vorles. 5 p. 76 ff. Vgl. Droysen, Aeschylos Werke Th. 1 p. 179 ff.

2) Oben p. 29.

3) Paus. 1, 29, 16. Plut. Vitae X orat. Lykurg. p. 841 C. 852 C.

Zeitraums war das Theaterwesen in Athen bereits zur höchsten Vollendung gediehen, und hatte sich von da aus überall verbreitet, wo Hellenen wohnten. Namentlich finden wir den Theaterbau auch in Kleinasien wieder[1], wo die Schauspiele vermuthlich dieselbe Beziehung zu den dort gefeierten Dionysien hatten als zu Athen. Schon Alexandros, der grosse Verehrer der Attischen Dramatik, liess auf seinem Siegszuge durch Asien bei jeder feierlichen Gelegenheit Theater aufschlagen, und die berühmtesten Schauspielertruppen, die gerade damals am zahlreichsten waren, um sich versammeln, wie in Phoenikien, in Ekbatana und an andern Orten. Er war vielleicht der erste, der die Völker des Orients mit der Dramatik bekannt machte.

2. Das Theater in Athen entstand der Hauptsache nach dadurch, dass man den im Lenäon befindlichen offenen Tanzplatz auf der einen Seite nach Süden hin durch eine

---

Apsines de arte rhet. p. 708 Ald. Die beiden andern Theater der Athener, das Agrippeion und τὸ ἐπὶ Ῥηγίλλῃ θέατρον, waren blosse Hörsäle für Sophisten. Man muss überhaupt bei dem Worte θέατρον nicht gleich an Schauspiele denken. So hatten die Spartaner ihr θέατρον aus weissem Marmor (Paus. 3, 14, 1) für Volksversammlungen und Chöre (Athen. 4, 139 C. 14, 631 C); aber das eigentliche Schauspiel blieb ihnen eben so fremd als die Festlust des Dionysos (Plato, de Legg. 1 p. 637. 8 p. 817. Plut. Instit. Lac. 32 p. 239 B. Vgl. Ad. Schoell de orig. Gr. dram. p. 18. 29. 81). Von noch weit grösserem Umfange als das Attische, war das Theater zu Epidauros, von Polykleitos im Haine des Asklepios erbaut (um Ol. 90), von welchem Pausanias (2, 27, 5) sagt, dass es durch seine architektonische Eurythmie und Schönheit den Prunk der Römischen Theater bei weitem überträfe. Vgl. Clarke Travels II, 2 p. 60. Donaldson, Antiq. of Athens, Suppl. p. 41. Ein ähnliches erwähnt er auf Aegina (2, 29 extr.). Und doch waren diese beiden noch nicht die grössten. Von dem zu Megalopolis in Arkadien bemerkt er (8, 32, 1), es sei ἐς μνήμην μέγιστον τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι. Von den Hellenischen Theatern in Sikelien und Unteritalien wird in dem zweiten Theile dieses Bandes die Rede sein. Uebrigens sind selbst in Hellas jetzt noch mehr Theaterruinen übrig als die Alten Theater erwähnen; z. B. in Argos eins von 450 Fuss im Diameter; ferner in Sikyon (Leake Travels in the Morea. Vol. 3 p. 369), in Thorikos (Dodwell, Views pl. 23), Chaeroneia, Melos (Forbin Voyage dans le Levant pl. 1), in Epeiros (Hughes Travels Vol. 2 p. 338), bei Dramyssos (Donaldson, Antiq. of Athens, Suppl. p. 46) u. s. w.

1) Ephesos hatte ein Theater von 660 Fuss im Diameter, wovon noch bedeutende Ruinen vorhanden sind. Andere waren in Assos, Miletos, Lindos, Stratonikeia, Side, Laodikeia, Patara, Iassos, Antiphellos, Telmissos, Hierapolis, Limyra, Myra, Sagalassos, Selmus. Ionian Antiq. Vol. 2 pl. 50. Leake, Asia Minor p. 320 ff. Arundell Visit p. 148. Die meisten dieser Theater wurden aber wohl erst in der Römischen Zeit gebaut.

halbrunde Vertiefung in den Felsen der Akropolis mit vielen über einander sich erhebenden Sitzstufen, concentrisch getheilt durch breite Gänge, keilförmig durch herablaufende Treppen, auf der andern Seite aber, diesen in den Felsen gehauenen Sitzstufen gegenüber, mit Scenengebäuden umgab, die eine breite Fronte und zwei kürzere Flügel darboten. Der Tanzplatz oder die Orchestra hatte in ihrer Mitte die Thymele oder den Dionysos-Altar, und war, wie die in einem verlängerten Halbkreise umherlaufenden Sitzstufen der Zuschauer, unter freiem Himmel; denn von Bedeckung ist nirgends die Rede. Da die Bühne [1] vor den Zuschauern im Nordwesten lag und von der hintern Scenenwand (σκηνὴ), die sich in mehrern Stockwerken (oder Episkenien) erhob und aus Säulen, Zwischenwänden und Gebälk bestand, desgleichen auch auf beiden Seiten von den Paraskenien gedeckt war, so konnte die Sonne den Schauspielern nicht sehr lästig fallen; und die Zuschauer wurden im Rücken durch die Akropolis mit ihren vielen Tempeln und Säulenhallen geschützt [2]. Jedoch konnte man, wenn in den Mittagsstunden gespielt wurde, denn das Schauspiel begann gleich nach dem Frühstücke [3], die Sonne nicht ganz vermeiden, und suchte sich dagegen durch Hüte mit breiter Krempe zu schützen [4]. Kälte und ungünstiges Wetter (besonders an

---

1) Ὀκρίβας (Plat. Symp. 194 B. Phot. Lex. p. 258. Tim. Lex. Plat. p. 190 Ruhnken. Hesych. u. Suidas v.) oder vielmehr ὀκρίβαντες (Etym. Magn. u. Gud.). Die erste Einrichtung dieses hölzernen Gerüstes, welches einige Stufen über die Orchestra auf gleicher Höhe mit der Thymele sich erhob, wird dem Aeschylos (vor dem Baue des steinernen Theaters) beigelegt; indess muss schon seit Thespis etwas Aehnliches vorhanden gewesen sein. Der spätere Name ist λογεῖον, Sprechplatz. Uebrigens wird ὀκρίβας auch für Kothurn gebraucht (Philostr. Vit. Sophist. 1, 9, 1 p. 13 ed. Kayser. Vita Apoll. 6, 11 p. 243. Themist. or. 26 p. 382 Dindorf), und für die Staffelei der Maler (Pollux VII, 129).

2) Man hat kein Beispiel, dass ein antikes Theater nach Mittag hin angelegt worden wäre, Vitruv. 5, 3 ibiq. Marini.

3) Philochoros bei Athen. XI, 464 E. Aeschines ctr. Ctesiph. p. 466 Reiske. Demosth. ctr. Mid. 21 p. 92 Meier. Als der Eintritt noch umsonst und der Andrang ungeheuer war, nahm man schon in der Nacht von den Plätzen Besitz. Schol. zu Lukian. Tim. 49 p. 162.

4) Suidas v. πέτασος u. Δράκων. Ueber einzelne Ehrenplätze der Feldherren, Archonten, verdienter Männer, Priester, fremder Gesandten u. s. w., welche die untersten Sitzstufen füllten (Pollux IV, 121. VIII, 133. Phot. p. 469. Schol. Arist. Eq. 572), wurde auch wohl eine Art Baldachin ausgespannt; Aeschin. ctr. Ctesiph. p. 466 Reiske. Die

den Lenäen im Januar) wandten dicke Mäntel ab[1]; doch wenn plötzlich Sturm und Regenguss erfolgte, nahm man seine Zuflucht in die geräumigen Säulenhallen hinter den Bühnengebäuden[2], wo auch der Tempel des Dionysos Eleuthereus und das Odeion des Themistokles[3]) zum Schutze offen standen. Wer nicht hart sitzen wollte, brachte sich ein Sitzkissen mit[4], und für Erfrischungen war, da das Spiel oft zehn bis zwölf Stunden dauerte und gewöhnlich erst am Abend, zuweilen mit Fackelzügen (denn diese müssen am Abende statt gefunden haben) schloss, reichlich gesorgt, indem in den Zwischen-Akten Wein und Backwerk herumgereicht wurde[5]. Uebrigens erschienen alle Zuschauer, wenn das Wetter schön war, namentlich an den Frühlingsdionysien, mit Kränzen im Theater[6].

3. Zwei Portale links und rechts am Fusse des Berges bildeten die Haupteingänge zu dem Schauplatze[7]. Durch sie gelangte man zuerst in gewölbte Gänge, und diese führten dann in den innern Raum der Orchestra. Von hier gingen auf der einen Seite Stiegen zu den untersten Sitzreihen, und auf der andern zu der Vorbühne[8]. Zu den obersten Sitzreihen gelangten die Zuschauer durch wenigstens sechs

---

nächsten Reihen über diesen Ehrenplätzen nahm der Rath der 500 ein; dann folgten die Epheben, und auf die höchsten sehr umfangreichen Stufen, die ziemlich weit von der Bühne entfernt waren, drängten sich die übrigen Bürger und Fremden, wenn Tragödien gegeben wurden, mit Weibern und Kindern, sonst aber ohne dieselben, zusammen. Der ganze Halbzirkel konnte gegen 30,000 Menschen aufnehmen.

1) Suidas a. a. O.

2) Vitruv. 5, 9.

3) Von diesem Odeion sagt Vitruv. a. a. O. *quod Themistocles columnis lapideis, navium malis et antennis e spoliis Persicis pertexit, idemque autem incensum Mithridatico bello rex Ariobarzanes restituit.* Vgl. Paus. 1, 20, 3. Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 23 p. 189. Gewöhnlich gilt jedoch Perikles als Gründer. S. oben p. 122 Note 2. Es hatte ein grosses kreisförmiges Dach, welches auf sehr vielen Säulen ruhete; das Innere war für die musischen Wettkämpfe einzelner Virtuosen (nicht für Chöre) eingerichtet, und hatte also keine Orchestra.

4) Aeschin. de falsa leg. p. 281, ctr. Ctesiph. p. 466. Aristoph. Eq. 780 ff. ibiq. Schol. Theophr. Char. 2, 5. Pollux IV, 9. X, 40.

5) Philochoros bei Athen. XI, 464 E. Aristot. Eth. Nicom. 10, 5.

6) Philochoros a. a. O. Demosth. ctr. Mid. p. 53 f. p. 66 ff. Meier.

7) Pollux IV, 123. Semos von Delos bei Athen. 14, 622 B.

8) Pollux IV, 127. 132. Synes. Aeg. 2 p. 128. Dieses sind die ὑποσκήνια, zwischen dem προσκήνιον und der ὀρχήστρα nach beiden Seiten hin. S. Groddeck in Wolf's Litter. Analect, 3 p. 155.

Nebeneingänge, die sich oben am weitesten Rande des Halbzirkels in regelmässiger Entfernung von einander befanden. Diese waren für das grössere Publikum bestimmt, und man gelangte zu ihnen entweder oben von der Burg aus, oder von unten auf Seitenwegen, welche vom Fusse des Felsens, an dem sich auf der einen Seite die Strasse der Dreifüsse, der Weihgeschenke für Dionysische Siege, hinzog, bergan führten. Oben um die höchste Reihe der Sitze erhob sich noch eine bedeckte Säulenhalle, welche die gegenüberliegenden Scenengebäude weit überragte, und dem ganzen Baue den Eindruck eines vollendeten Ganzen verlieh, zugleich aber auch zu akustischen Zwecken diente [1]). Im Hintergrunde dieser Säulenhalle konnte man bei grösserer Entfernung (wohl nicht von der Bühne aus) die Tempelgiebel und das hohe Bild der Pallas Athena über die Vormauern der Akropolis hervorragen sehen. Obenher von diesem Säulenkranze laufen nun wie Radien mehrere treppenartige Gänge abwärts und zerschneiden die Sitzreihen in keilförmige Abtheilungen. Einige mit den Sitzreihen parallel laufende breitere Zwischenwege oder Absätze [2]) erleichterten das Kommen und Gehen der Zuschauer, und dienten bei überfülltem Hause auch wohl zum Stehen für solche, die keine Plätze mehr erhalten hatten. Die dadurch gebildeten Stockwerke [3]) bezeichneten zugleich die verschiedenen Ränge; und in den über diesen Absätzen errichteten Brustmauern von Manneshöhe waren, wenn auch nicht in Athen, doch in andern Theatern, Nischen angebracht, in welchen zur Verstärkung des Schalls Gefässe sich befanden [4]). Die **akustische** Einrichtung der Theater war bei der weiten Entfernung der meisten Zuschauer von der Bühne von eben so grosser Wichtigkeit als die **perspektivische** Anlage und Aus-

---

1) Ueber diesen Säulengang s. Apulej. Met. 5 p. 49. Bip. Florid. p. 141.

2) Sie heissen *διαζώματα*, *praecinctiones* (Vitruv. 5, 5 u. 7. Bekker Anecd. Gr. p. 270, 21), auch *κατατομαί*. Pollux IV, 123. Phot. Lex. p. 145, 22. Harpokrat. und Suidas v. *κατατομή*.

3) Genannt *ζωναι*. Joh. Malal. p. 238. 303. Vgl. Goettling, Rhein. Mus. 1833 p. 103 ff.

4) Dieses sind die *ἠχεῖα*, wovon Vitruv. I, 1, 9 und V, 5 in Bezug auf Korinthos spricht. Darauf führt auch Aristot. Problem. XI, 8. 25. Plin. N. H. 2, 31, 112. Vgl. Stieglitz Arch. der Bauk. 2, 1 p. 134. Boettiger Opusc. p. 227. Mit Unrecht hat daher Chladni (Caecilia H. 22) widersprochen.

führung der Scene, worüber nach Agatharchos' Vorgange noch in den letzten Zeiten des Aeschylos zwei Männer, Demokritos und Anaxagoras, Forschungen anstellten [1].

4. Der Tanzplatz, zu welchem der auftretende Chor durch einen der Haupteingänge gelangte, bildete bis zur Thymele, die nicht weit vom Logeion entfernt war, einen Halbkreis, über den die beiden Enden der Sitzreihen noch bis zur Gränzlinie der Vorbühne hinausreichten. Im weitern Sinne umfasste er auch noch das Hyposkenion oder die Konistra auf beiden Seiten des Vorsprungs des Logeions [2], war bis an die Konistra gedielt und durch eine Mauer von den Sitzreihen getrennt [3]. Die mit Säulen und Statuen verzierte Konistra hatte aber keinen Unterbau von Dielen, weil daselbst nicht getanzt wurde, sondern lag auf ebener Erde, wie der Name schon beweist. Die Thymele war von Brettern, bildete ein Viereck, zu welchem von allen Seiten ein Paar Stufen hinauf führten, worauf der Chorführer, zuweilen auch die Flötenbläser [4] und Rhabdophoren [5] standen. Um dieselbe fand der Chortanz statt. In der Regel wurden die Flötenbläser den Zuschauern aus den Augen hinter die Thymele vor das Logeion gestellt, wo auch der Souffleur seinen Stand hatte [6]. Von beiden Seiten der Hyposkenien

---

1) Um Ol. 80. Zur praktischen Anwendung kam die Sache erst unter Sophokles, welcher nach Aristoteles (Poet. 4, 16) die Skenographie oder Bühnenmalerei zuerst eingeführt haben soll. Der ausgezeichnetste Meister in dieser Kunst war Apollodoros, Plut. de glor. Athen. 2 p. 346 A. Vgl. Schneider Ecl. phys. p. 265. Böttiger Archäol. der Malerei p. 310.

2) Phot. Lex. v. ὀρχήστρα p. 351. Bekker Anecd. p. 270, 21. 286, 16. Vitruv. 5, 8 und daselbst die Ausleger. Etym. M. p. 743.

3) Die Dielen erwähnt Suidas v. σκηνή. Diejenigen, welche die προεδρία hatten, sassen nur wenige Fuss über der Orchestra auf der ersten Mauer, und der Chor, für den die Orchestra ausschliesslich bestimmt war, durfte auch nur wenige Fuss tiefer stehen, als die Schauspieler auf dem Logeion, um sich mit diesen bequem besprechen zu können. Stieglitz, Archäologie der Bauk. 2, 1 p. 217.

4) Oben p. 85 Note 1.

5) Schol. Arist. Pax 735.

6) Ueber den ὑποβολεύς s. Plut. reip. ger. praec. 17 p. 813 E. Philo Vita Mos. 2 p. 659 Francf. 1691. Die Römer nannten den Souffleur *monitor*; Fest. v. Vgl. Meincke Comm. misc. p. 42. Ueber den Stand der Flötenbläser s. Athen. 14 p. 631 F. Ueber die Säulen und Statuen in der Konistra s. Pollux IV, 124. Etym. M. p. 743. Suidas v. σκηνή. Schol. Aristid. p. 202 Frommel.

oder Konistra führten Treppen auf das Logeion, welches einen spitzwinkligen Vorsprung von etwa Manneshöhe nach der Thymele zu bildete, und die sprechenden Schauspieler dem Chore sehr nahe brachte, zugleich aber auch den Zuschauern näher rückte, damit sie nach allen Seiten hin verstanden werden konnten. Hinter dem Logeion lag die Vorbühne (προσκήνιον, nicht einerlei mit λογεῖον) schon jenseit des verlängerten Halbkreises der Zuschauer. Zu ihr gelangte man, wenn man durch die Portale auf einer der beiden Seiten eingetreten war, vermittelst Stiegen. Von ihrer äussersten Gränze nach der Scenenwand zu bis vorwärts nach der Thymele war eben so weit als von der Thymele bis zu den tiefsten Sitzen der untersten Sitzreihe, so dass die Orchestra mit den Hyposkenien, Logeion und Proskenion bis zur Gränzlinie des Vordergrundes der Bühne den Raum eines ganzen Zirkels einnahm. Den Grundriss dieses Raumes bilden drei Quadrate, wovon das mittelste mit seiner hintern Wand die Gränzlinie der Vorbühne bezeichnet und so die Thymele gerade in seiner Mitte hat. Die vordere Linie dieses mittlern Quadrats stösst mit ihren beiden Ecken auf zwei von den Treppen, welche die unterste Abtheilung der terrassenförmigen Sitzstufen durchschneiden und diese in keilförmige Abtheilungen zerlegen. Die beiden Seiten-Quadrate berühren mit dreien ihrer Winkel die übrigen sechs Treppen des Theatrons und bezeichnen mit den zwei andern Ecken die Gränzlinie des Vordergrundes der Bühne, den beiden Treppen in der Fronte der Sitzreihen gerade gegenüber. Dadurch wird der ganze Kreis der Orchestra in zwölf gleiche Regionen (denen die Alten eine astrologische Beziehung auf den Zodiakos gaben) getheilt mit der Thymele in ihrer Mitte, um welche sich der Chor bewegte [1]).

5. Die sogenannte Vorbühne oder das Proskenion [2]),

---

1) Grundrisse des Attischen Theaters nach Anleitung der Beschreibung des Vitruvius (unsrer Hauptquelle) haben die Herausgeber dieses Schriftstellers, zuletzt Stratico und Marini, geliefert; am genauesten bei Genelli in der oben angeführten Schrift. Von geringerer Bedeutung sind die Zeichnungen in den Geschichten der alten Musik. Zu benutzen sind auch die Bilder von Theaterruinen, welche die Herausgeber der architektonischen Antiquitäten und viele der Reisebeschreiber geliefert haben.

2) Vitruv. 5, 8. Serv. zu Virg. Ge. 2, 381.

welches von dem Dache der eigentlichen Scene nicht mit bedeckt war, diente meistens zur Aufnahme des zahlreichen Gefolges der Könige u. s. w. Doch finden wir auch, dass der Chor, wenn ihm ein Antheil an der eigentlichen Handlung zufiel, die Orchestra verliess und zu dem Proskenion vermuthlich auf gewölbten Treppen emporstieg, wo er sich rechts und links aufstellte. Die eigentliche Scene, welche bedeckt war (wie schon der Name beweist), und einen perspektivischen Hintergrund darbot, lag hinter der Vorbühne und war von dieser durch den Vorhang getrennt, so dass sie vor dem Anfange des Spiels den Zuschauern verborgen blieb, das Logeion aber und das Proskenion niemals ihren Blicken entzogen werden konnten. Der Vorhang (παραπέτασμα) wurde nicht, wie bei uns, aufgerollt, sondern durch eine Ritze in der Bühne herabgezogen, unter welcher eine Welle ihn aufwand[1]. Was die Scenerie oder Dekoration anlangt, so musste diese nach der Handlung der Stücke veränderlich sein, und namentlich in der Komödie und dem Satyrspiele einen ganz andern Charakter haben, als in der Tragödie. Für diese letztere scheint das hohe Scenengebäude im Hintergrunde mit seiner festen Dekoration als Pallast des Königs mit einer Thür in der Mitte, welche desshalb auch die königliche hiess, ursprünglich bestimmt gewesen zu sein. Es hatte wenigstens zwei Geschosse und auf dem platten Dache bisweilen noch eine altanförmige Erhöhung zum Beobachten ferner Gegenstände[2]. Die beiden Flügel des Pallastes hatten ebenfalls jeder eine Seitenthür, und stellten in der Regel die Gastwohnungen vor. Alle drei Thüren waren

---

1) So war es auch bei den Römern; daher der Ausdruck *premuntur aulaea* beim Anfange des Schauspiels (Horat. Epist. 2, 1, 189) und *tollitur aulaeum* am Ende des Stücks (Cic. pro Coel. 27). Einen Vorhang muss aber die Attische Scene von jeher gehabt haben, um die Vorbereitungen auf derselben dem Auge des Zuschauers zu entrücken. Ob indess ein Unterschied statt fand zwischen παραπέτασμα (Teppich, Herod. 9, 82) und αὐλαία, steht dahin. Pollux IV, 122. Etym. M. p. 170, 29. Bekker Anecd. Gr. p. 465, 14. Der Vorhang hiess übrigens auch προσκήνιον (was vor der Scene ist), Antiphanes bei Athen. 15 p. 587 B. Phot. Lex. p. 286, 25. Suid. v. προσκήνιον. Synes. Aeg. 2 p. 128 C.

2) Genannt διστεγία. Pollux IV, 129. Auf dieser beobachtet Antigone das Heer in den Phönissen des Euripides 88 ff. Ein φρυκτώριον auf dem Dache (Pollux IV, 127. 129) ist im Anhange des Agamemnon von Aeschylos.

natürlich so angelegt, dass sie die Zuschauer sehen konnten. Aus der mittlern Königsthür trat der Protagonist hervor, aus der rechten und linken Seitenthür der Deuteragonist und Tritagonist [1]. Doch leidet diese Bestimmung gar mancherlei Ausnahmen, wo keine Fürstenwohnung und keine Seitengebäude erforderlich sind. Im Prometheus des Aeschylos musste z. B. der rauhe Felsenabhang des Kaukasos die vordere Scene einnehmen, und von Pallästen und sonstigen Gebäuden gar keine Spur sein. So auch im Philoktetes des Sophokles, welcher vorn ein wildes Meeresufer mit einer Quelle und Grotte und ringsumher Gebüsch und Bäume erfordert. Selbst der Oedipus auf Kolonos hatte kein Gebäude zur Scene, sondern den Felsenrand des Eumenidenhaines vorn, und im Hintergrunde den Hain selbst. Die Perser des Aeschylos spielen am Grabe des Dareios in einer ländlichen Gegend bei Susa; folglich muss auch in diesem Stücke statt des Pallastes im Hintergrunde ein Grabmal, vielleicht von Bäumen umgeben, sich erhoben haben. Auch die Schutzflehenden desselben Dichters erheischen eine ländliche Gegend vor der Stadt Argos mit Altar und Hain. Ja wir besitzen noch einige Stücke, wo die Scene wechselt. In den Eumeniden des Aeschylos erblickt man zuerst das Innere des Delphischen Tempels, nachher das Parthenon der Attischen Akropolis. Im Ajas des Sophokles muss die Scene anfangs das Zelt des rasenden Helden, später die Meeresküste darstellen [2]. Eine noch grössere Mannigfaltigkeit der Scenerie bietet die Betrachtung der Euripideïschen Stücke dar; so dass die Kunst, die Scene schnell zu ändern, schon damals zu einer grossen Vollkommenheit gediehen sein muss, besonders, wenn man bedenkt, dass die verschiedenen hinter einander gegebenen Stücke immer neue Dekorationen verlangten. Die Scenerie des Satyrspiels bestand vielleicht ohne Ausnahme aus einer Landschaft von Höhlen, Bergen, Bäumen u. s. w. [3].

---

1) Pollux IV, 124 f. Vitruv. 6, 10 vgl. mit 5, 6 und 7. Bezeichnungen der beiden Flügel als Gastwohnungen sind häufig in den erhaltenen Tragödien.

2) Genelli p. 61 ff. Stieglitz Archäologie 2, 1 p. 163 ff.

3) Ausdrücklich bemerkt dieses Vitruv. 5, 8, 1: *Satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in τοπιωδῆ speciem deformatis.* So im Kyklops des Euripides.

Die komische Bühne war gewöhnlich höchst einfach ausgestattet mit den Vorderseiten von Privatwohnungen, Sklavenhütten und Pferdeställen, und liess auch oft das Innere derselben sehen 1); doch zuweilen setzt sie, wie in den Fröschen und Vögeln des Aristophanes, einen grossen Reichthum und eine noch grössere Mannigfaltigkeit des scenischen Apparats voraus.

6. Der breite viereckige Raum, welcher zwischen den beiden Flügeln vor der hintern Scenenwand sich erstreckte, bildete den Vorhof (*αὐλή*), wenn überhaupt ein Pallast dargestellt werden sollte, und hatte dann der Königsthür gegenüber ein grosses Doppelthor von Stäben 2), welches vermuthlich die ganze Breite der Gränzlinie der beiden Scenenflügel einnahm, und selbst, wenn es geschlossen war, den Zuschauern durch die Stäbe das Innere des Hofes und die drei Thüren zeigte. Es scheint, als wenn an der einen Ecke dieses Hofthores die Warte des Thürhüters 3) war und aus einer Mauer oder einem Thurm bestand 4); auf der andern erhob sich ein Altar des A p o l l o A g u i e u s und in dessen Nähe ein Opfertisch mit Kuchen 5). Auch war der Hofraum sonst noch mit Bildsäulen, Grabmälern u. s. w. geziert. Ausserhalb des Doppelthores befand sich rechts und links ein Eingang für die Schauspieler der zweiten und dritten Rollen und in manchen Fällen auch für den Chor, wenn dieser nämlich der Handlung des Stücks

---

1) Vitruv. a. a. O. Diese Angabe bezieht sich jedoch hauptsächlich auf die neuere Komödie. Vgl. Pollux IV, 123.

2) Die *ἕρκειοι* oder *αὔλειοι πύλαι*, an denen die Fremden sich meldeten, um in den Hofraum eingelassen zu werden; Aeschyl. Choeph. 534. Eurip. Hel. 443. Diejenigen, welche im Hofraume verweilen, sind *ἐκτὸς αὐλῆς*; Soph. Tr. 203. Indem z. B. Antigone bei Sophokles den Pallast des Kreon verlässt, schreitet sie mit ihrer Schwester durch den Hofraum aus dem Thore nach dem Vordergrunde der Bühne (*λογεῖον*) zu, und sagt dann ausdrücklich (Vers 18), sie befinde sich jetzt *ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν*. Uebrigens heisst die Mittel- oder Königsthür zuweilen *σκηνή*, und das gegenüber liegende Hofthor *περισκήνια*, weil es die eigentliche *σκηνή* mit den Paraskenien, d. h. Seitenflügeln einschliesst; Etym. M. p. 743, 30, wo das Doppelthor des Hofes *κάγκελα χαλκᾶ* genannt wird. Vgl. Schol. Arist. Eq. 638. 672. Vesp. 124. Hier ist jedoch die *κίγκλις*, oder Thür des Gerichtshofes gemeint.

3) *Θυρωρός* (Aesch. Coeph. 563) oder *πυλωρός* (Eurip. Hel. 443).

4) Pollux IV, 127. 129. Indess kam der Thürhüter in der Regel aus dem einen Seitenflügel der Scene, wie Eurip. Hel. 443.

5) Pollux IV, 123. Vgl. Arist. Vesp. 870 ibiq. Schol. Eurip. Phoen. 634. B e k k e r Anecd. p. 331 f. Harpokr. v. *ἀγυιᾶς*.

gemäss zuerst auf der Bühne erscheinen musste und dann von da aus hinabstieg in die Orchestra. Wer den Zuschauern zur Linken heraustrat, kam aus der Fremde, d. h. war nicht einheimisch in der poetischen Welt, welche die Scene darstellte. So Teukros und Menelaos in der Helena des Euripides; so auch Oedipus auf Kolonos bei Sophokles. Wer hingegen den Zuschauern zur Rechten auf die Scene vorschritt, von dem wusste man, dass er der Heimath angehörte. Dieses erklärt sich aus der Lage des Theaters, auf welche in den Tragödien auch sonst häufig Rücksicht genommen wird, aber so, dass man sich den Halbkreis der Zuschauer im Norden, die Scene nach Süden, den Eingang der Heimath nach Westen und den der Fremde nach Osten liegend dachte [1]. Die Stelle der heutigen Coulissen vertraten die Drehmaschinen [2]) neben den beiden Eingängen. Jede derselben konnte vermöge ihrer prismatischen Gestalt durch Umdrehen drei verschiedene Dekorationen zeigen, und, wenn es nöthig war, in kurzer Zeit dieselben auch wechseln, sobald mehrere hinter einander gegebene Stücke eine grössere Mannigfaltigkeit erforderten. Auf der andern Seite der Drehmaschinen waren noch zwei Eingänge, welche aber seltener benutzt wurden, und vorzüglich nur dazu dienten, den Maschinen Spielraum zu lassen. Doch kann man dieses auch als den Raum betrachten, wo die Charonischen Stiegen [3]) angebracht waren, auf denen die Schatten der Todten von unten herauf zum Vorschein kamen, wie Klytämnestra in den Eumeniden, Polydoros in der Hekabe und vielleicht auch Dareios in den Persern. Diese beiden Seiten der Scene mit ihren doppelten Eingängen hiessen, gleich den beiden Flügeln des hintern Scenengebäudes, auch Paraskenien [4]); — ein Wort, welches über-

---

1) Soph. Aj. 803 f. 877 f. 874. Eurip. Orest. 1256 ff. Auch wenn der Chor durch die untersten Portale der Orchestra eintrat, musste er, je nachdem er dem Auslande oder der Heimath angehörte, die linke oder rechte Seite wählen.

2) Sie heissen περίακτοι. Ueber sie und die auf beiden Seiten befindlichen Eingänge (wovon die beiden vordern wenig benutzt wurden) s. Pollux IV, 126. Vitruvius 5, 7. Plut. de glor. Ath. 6 p. 348 E.

3) Pollux IV, 132.

4) Demosth. ctr. Mid. 7 p. 34 Meier, woselbst die Scholien aus Didymos berichten, dass dieser Gelehrte unter Paraskenien die Portale der Orchestra verstanden habe, wahrscheinlich in der Voraussetzung, dass der Chor immer durch diese eintreten müsse; denn bei Demosthe-

haupt eine sehr unbestimmte Bedeutung hat und zuweilen auch den ganzen Raum neben der Bühne bezeichnet, wo ein Theil des Maschinenwerks, die Geräthschaften u. s. w. aufgestellt waren, und die Schauspieler sich ankleideten [1]. Die Maschinen, deren Anwendung sehr häufig und sehr mannigfaltig war, hatten theils auf der Oberbühne, theils unter den Brettern der ganzen Scene, ihre Plätze. Dort oben liess die vorzugsweise sogenannte Maschine Götter und Helden (wie den Perseus, Bellerophon) in der Luft schweben oder senkte sie von oben herab in die Scene hinein, und zog sie beim Verschwinden wiederum in die Höhe [2]. Schon Aeschylos machte häufigen Gebrauch von der Maschine, namentlich im Prometheus, wo Okeanos auf einem Greife reitend durch die Luft zum Felsen des Kaukasos gelangt, und eben so der Okeanidenchor daselbst auf einem bespannten Wagen [3]. Auch Hermes erscheint schwebend in demselben Stücke. Bei Sophokles waren die Beispiele dieser Art gewiss seltner. Euripides aber liess den Perseus mit dem Medusenhaupte in der Hand fliegend sich zum Felsen der Andromeda und zum Seeungeheuer herabsenken [4], und auf ähnliche Weise den Bellerophon auf dem Flügelrosse emporschweben und nach dem Falle lahm wieder zurückkommen [5]. Auf einem Wagen wird ferner Medeia bei Euripides in die Lüfte gehoben, und die Dioskuren erscheinen am Ende der Helena auf Wolken schwebend.

---

nes ist von Verrammelung der Paraskenien die Rede, wodurch Meidias dem Choregen einen bösen Streich spielte, indem dieser mit seinem Chore nicht auftreten konnte und desshalb von den Zuschauern ausgelacht wurde. Daher erklären auch alle übrigen Schriftsteller (Harpokr. Suidas v. παρασκήνια. Etym. M. p. 653, 7. Bekker Anecd. p. 292, 12. Phot. Lex. p. 589) das Wort: Eingänge auf die Scene.

1) Groddeck in Wolf's Litter. Anal. 3 p. 118. Genelli p. 46. Meineke Commentt. miscell cap. 3 p. 42 f.

2) In der Tragödie heisst diese μηχανή auch κράδη. Pollux IV, 128. 126. 131. Suidas v. ἑώρημα. Hesych. v. κράδη. Schol. zu Lukian. Philopseud. 7 p. 337, zu Hermotim. 4 p. 353 Lehmann. Daher das Sprichwort *deus ex machina*, worüber Böttiger Opusc. p. 348 ff.

3) Aesch. Pr. 135. 279 ff. 286 f. (Hermes das. 941). Sonst kamen auch wohl Meergötter, wie Poseidon, und was sonst zu schwer oder unpassend für die Maschine war, durch die Seitenthür der Fremde auf die Bühne; Pollux IV, 126.

4) Aristoph. Thesm. 1109 f. Vgl. Plut. Symp. 9, 15 p. 747 D. Eur. fr. p. 47 Matthiä.

5) Fr. p. 104 ff. Matthiä.

7. Da die Handlung des Hellenischen Drama in der Regel unter freiem Himmel sich begab und nur selten in das Innere der Wohnungen verlegt wurde, so stellten die Dekorationen niemals Wohnstuben, Säle, oder sonstige Gemächer dar. Wenn man das Innere eines Hauses oder Tempels sehen lassen wollte, öffnete man gewöhnlich nur die grosse Mittelthür in der hintern Scenenwand. Doch trat zuweilen der Fall ein, dass Dinge, die im Innern des Gebäudes sich ereignet hatten, dem Zuschauer vor Augen gebracht werden mussten, ohne dass es in des Dichters Gewalt stand, sie ausserhalb des Gebäudes zu zeigen. Dieses ist z. B. bei Mordthaten und schweren Verwundungen unumgänglich nothwendig, die im Innern des Hauses vorgefallen sind, und dann an der Stelle, wo sie statt fanden, mit dem noch neben dem Leichnam verweilenden Mörder, mit dem eben herbeigeeilten Freunde u. s. w. in einer plastischen Gruppe vorgestellt werden sollen. Zu diesem Zwecke schob oder rollte man aus der grossen geöffneten Mittelthür eine bretterne Fläche in Form einer kleinern Bühne, auf der sich der Leichnam oder der tödtlich Verwundete mit seiner Umgebung befand. Diese Maschine nannte man, wenn sie vorgeschoben wurde, Exostra, wenn vorgerollt, Ekkyklema, und ihr Gebrauch ist eben so häufig in der Tragödie, als in der Komödie, wiewohl man ihn auf die letztere vorzugsweise hat beschränken wollen [1]. Ferner war für die Olympischen Götter, wenn einer von ihnen in die Handlung des Spiels verflochten war, und in seiner ganzen Majestät erscheinen sollte, ein besonderes Gerüst [2] hinter der beweglichen Scenenwand des zweiten Geschosses des Hauptgebäudes. Dann wurde natürlich die obere Scenenwand weggenommen, und der Gott stand da in einer höhern Sphäre unter einer Wölbung, welche die Umgebung des Himmels bezeichnete. Eine erhabene

---

1) Pollux IV, 128, und daselbst Hemsterhuis. Schol. Arist. Ach. 407. Boettiger Opusc. p. 354. Beispiele des Ekkyklems in Tragödien sind nach den Angaben der Alten Aesch. Choeph. 982. Agam. 1343. Soph. Elekt. 1466. Antig. 1294. Aj. 344 ff. Eurip. Herc. fur. 1030. Hipp. 818; in Komödien, Arist. Ach. 408. Thesm. 96. Nub. 233. Eq. 1151. Ueber ἐξώστρα als gleichbedeutend mit ἐκκύκλημα s. Pollux IV, 129. Hesych. v.

2) Genannt θεολογεῖον. Pollux IV, 130. Phot. Lex. p. 397, 14.

Scene dieser Art, die im Himmel spielte, stellte Aeschylos in seiner Lebenswaage dar, wo Zeus in Gegenwart der Thetis und der Eos die Leben des Achilleus und des Memnon gegen einander abwog[1]. Dort erscheint auch Athena im Ion des Euripides, Artemis in Hippolytos, und Apollo mit der Helena im Orestes[2]. Um den Blitz als rächende Flamme des Zeus oder auch sonst als bedeutungsvolles Zeichen darzustellen, hatte man auf der Höhe der Hinterbühne eine Art Drehmaschine[3] angebracht, durch welche ein hinter einer wolkenartigen Wand brennendes Licht plötzlich zum Vorschein kam und dann wieder in den Wolken verschwand, wobei es nöthig war, den Hintergrund dunkel zu machen. Der Raum unter der Bühne, welcher zugleich den Zweck eines Resonanzbodens hatte, enthielt nach hinten zu die Donnermaschine[4], welche aus grossen gewölbten Kesseln von Erz bestand, in welche man Gefässe mit Steinen schüttete und umrollte. Zu Versenkungen[5] und Erscheinungen aus der Tiefe waren gewiss auf der Vorderbühne sowohl als auch in der hintern Scene (ausser den Charonischen Stiegen, auf denen nur Schatten der Verstorbenen von der Seite auf die Bühne traten) mehrere Vorkehrungen getroffen. So versinkt z. B. am Ende des Aeschylischen Prometheus der Fels mit dem daran geschmiedeten Helden unter Donner und Blitz in den Abgrund. Alle Flussgötter (nicht Meeresgötter) wurden durch Oeffnungen im Boden von unten emporgehoben; und so auch die Erinnyen, die man sich im innern Erdenschoosse verweilend dachte. Sollte Jemand von der Erde in den Himmel gehoben werden, so bediente man sich dazu des Krahnes[6], an welchem unvermerkt von der obern Bühne ein Seil mit einem Haken herab gelassen wurde, welchen man dem Schauspieler in eine Gurte einhakte und ihn so in die Höhe zog.

---

1) Plut. de aud. poetis 2 p. 17 A. Schütz fr. Aesch. p. 180.

2) Ion 1549 f. Hippol. 1283. Or. 1625 f. Beispiele aus Aristophanes hat Kanngiesser gesammelt p. 148 ff.

3) Pollux IV, 130: κεραυνοσκοπεῖον — ἐστὶ περίακτος ὑψηλή. Beispiele Aesch. Prom. 1082 ff. Soph. Oed. Col. 1466 f.

4) Βροντεῖον, Pollux IV, 130. Suidas v. βροντή. Schol. Arist. Nub. 292. 294. Vgl. Vitruv. 5, 7. Beispiele Aesch. Pr. 1081 f. Soph. Oed. Col. 1456. 1462 ff. 1478. In der Komödie, Aristoph. Nub. 292 ff.

5) Ἀναπιέσματα, Pollux IV, 132.

6) Γέρανος, Pollux IV, 130. Etym. M. 228, 2. Bekker Anecd. 232, 3.

Dieses geschah in der schon erwähnten Psychostasia des Aeschylos, wo Eos den Leichnam ihres Sohnes Memnon dem Achilleus entreisst und ihn in ihrem Schoosse durch die Luft entführt. Bei Sophokles ist kein Beispiel dieser Art vorhanden; aber der Verfasser des Rhesos lässt auf ähnliche Art durch Terpsichore den Leichnam ihres Sohnes dem Feinde entreissen. Was wir uns endlich unter dem Halbkreise[1]), der den Hintergrund der Bühne durch eine perspektivische Ansicht in der Form einer Orchestra erweitern konnte, zu denken haben, ist nicht ganz klar. Er soll entferntere Theile der Stadt u. s. w., dann auch die im Meere Schwimmenden (wozu noch der Gebrauch des sogenannten Strophion kam, wodurch die unruhige Bewegung der Wellen nachgeahmt wurde), ferner die Verklärungen der zur Göttlichkeit gelangten Heroen, endlich die im Meere oder im Kriege Umgekommenen dargestellt haben. Dass dieses nicht in der Orchestra geschehen konnte, ist klar[2]). Um nur einige Täuschung hervorzubringen, mussten solche Scenen in den tiefsten Hintergrund gerückt werden.

8. Aus dieser gedrängten Uebersicht der Kunstmittel, welche das antike Drama zu seiner Darstellung bedurfte, erhellt nun, dass es den Hellenen weder an zweckmässigen Maschinen, noch an perspektivischer Scenenmalerei fehlte, um den Grad der Täuschung hervorzubringen, der überhaupt im Zwecke ihres Schauspiels lag. Man muss aber jede Vorstellung von der heutigen, in einem verhältnissmässig sehr engen Raume abgesperrten Bühne durchaus entfernen, um die Grossartigkeit und das imposante Ensemble eines Hellenischen Theaters zu begreifen. Alles war hier, besonders in der Tragödie, auf die Darstellung nationaler Erinnerungen aus der Geschichte der Vorzeit berechnet, die schon an und für sich grösser und idealer in den Mythen erschien. Bei der grossen Ausdehnung der Räume, bei der bedeutenden Entfernung der Zuschauer von der Bühne, mussten auch die Bühnenverzierungen nach einem grossen Maassstabe entworfen sein, und vor allen Dingen die auftretenden Gestalten

---

1) Pollux IV, 131 f. ἡμικύκλιον. dem ἡμικύκλιον hat Genelli
2) Unrichtige Vorstellungen von p. 272.

über der Wirklichkeit erhaben erscheinen, da die gewöhnliche Grösse des Schauspielers sich sehr klein und ärmlich in diesen grossartigen Räumen ausgenommen haben würde. Dieser Umstand erforderte aber wiederum neue Kunstmittel, um mit der erhöhten Majestät der Figur auch das Uebrige in Einklang zu bringen. Durch die Maske, durch die akustische Einrichtung des Baues, in dessen trichterförmiger Gestalt sich die Stimme wie in einem Sprachrohre von unten herauf im vordern Halbzirkel gleichmässig verbreiten und durch die Anwendung anderer mechanischer Mittel verstärken musste, und wegen der grossartigen Säulenhallen, die sich wie ein Kranz oben über den Sitzreihen erhoben, nicht leicht verhallen konnte, erhielt die hohe Gestalt des Schauspielers ein seinem Aeussern entsprechendes und zugleich den entferntesten Zuhörern verständliches Organ, welches noch dazu durch die symphonirende Begleitung der Flöte ihre feste Haltung und erhöhte Resonanz erhielt. Nur Männer von starker, sicherer, sonorer Stimme konnten sich daher zu Schauspielern ausbilden, wenn sie den Forderungen der Kunst vollkommen genügen wollten. Der Wohlklang und die Kraft der Stimme wird auch immer beim tragischen Vortrage vorzugsweise hervorgehoben, und selbst Attische Redner, wie ein Demosthenes, gingen bei den Schauspielern in die Schule, deren Achtung hiernach sowohl als auch nach den öffentlichen Gesandschaften zu beurtheilen ist, zu welchen sie öfters vom Staate gebraucht wurden [1]. Dieses Kolossale der äussern Erscheinung wurde noch, der grossartigen Idee der Tragödie genau entsprechend, durch den eigenthümlichen Charakter der Sprache gehoben. Diese zeichnet sich nicht bloss durch die schallende Dehnung langer Worte, welche langsam artikulirt werden, aus, sondern auch (namentlich bei Ae-

---

1) So unterhandelten Aristodemos und Neoptolemos, zwei berühmte Attische Schauspieler, den Frieden zwischen Philipp von Makedonien und Athen; Demosth. de cor. p. 232. de falsa leg. p. 344. 371. 442. de pace p. 58. Aeschin. de falsa leg. p. 200 ff. ed. Reiske. Vgl. die Ausleger zu Cornel. Nepos praef. 5. Der Schauspieler Theodoros erhielt gleich andern grossen Zeitgenossen ein ehrenvolles Denkmal, welches noch Pausanias sah, 1, 37, 2. Im allgemeinen waren jedoch ihre Sitten nicht die besten, wovon schon Aristoteles den Grund aufzufinden suchte, Probl. 30, 10. Vgl. Gell. 20, 4.

schylos) durch eine einfache aber grossartige Eurythmie der Satztheile. Der tragische Dialog hat etwas ungemein Würdevolles und Gemessenes, das sich besonders auch in der so festen Regel der Stichomythie kund giebt, und weit entfernt ist von der beweglichen Unruhe und Heftigkeit des Gesprächs selbst in den besten unserer heutigen Trauerspiele, die nur das wilde Spiel der sich selbst verzehrenden Leidenschaften darstellen wollen und das Feierliche des antiken Dialogs nicht kennen. Aus diesem Grunde erforderte die vollständige Aufführung eines Hellenischen Tragödie, z. B. des Agamemnon mit seinen langen Chorliedern, deren orchestische Darstellung nur langsam vor sich gehen konnte, verhältnissmässig mehr Zeit, als ein heutiges Schauspiel ohne Chöre. Wir glauben daher nicht geirrt zu haben, wenn wir oben die Dauer einer ganzen Tetralogie, wenn sie auch im Durchschnitte nur aus 5600 Versen bestand, auf zehn bis zwölf Stunden angesetzt und behauptet haben, dass es ganz unmöglich gewesen sei, zwei Tetralogien an einem Tage hinter einander zu geben.

9. Auf die grossartige Anlage des ganzen Baues sind ferner auch die Eigenthümlichkeiten des tragischen Kostüms berechnet, welches, wie überhaupt die Erhöhung der Gestalten, in einem engen Raume unnatürlich und widerlich erscheinen würde, und desshalb bestimmt erst nach der Einrichtung des steinernen Theaters, d. h. im Zeitalter des Aeschylos, eingeführt worden ist. Masken mit stark markirten charakteristischen Zügen zeigen sich in bedeutender Entfernung, in welcher die natürlichen Gesichtszüge eines Schauspielers kaum erkennbar sein würden, nicht nur zum besten Vortheil, sondern sind dann auch durchaus nothwendig. Dadurch erhielten die Gestalten der tragischen Kunst zugleich einen bestimmten Typus, welcher, sobald derselbe allgemein anerkannt war und sich dem Vorstellungsvermögen fest eingeprägt hatte, nicht durch das alltägliche Gesicht eines Menschen dargestellt werden konnte. Und die Bilder der Götter und Heroen, welche schon Homeros so lebendig geschildert hatte, und die jetzt dem versammelten Volke zur unmittelbaren Anschauung vor die Augen hingestellt wurden, dienten zugleich der erwachenden Plastik zum Muster ihrer Schöp-

fungen, und diese übte wiederum eine rückwirkende Kraft auf die Gebilde der Tragödie [1]. Unter diesen Verhältnissen war es rein unmöglich, das Maass alltäglicher Menschlichkeit auf die Bühne zu bringen. Erhöht musste es werden durch den Kothurn, der mit wenigen Ausnahmen alle tragischen Personen auszeichnete, und nur nach dem Range derselben höher oder niedriger war, so dass der Protagonist als Held oder Gott [2] unter seinem Gefolge sogleich in die Augen fiel durch seine ragende Gestalt. Dazu kam nothwendig noch die Vergrösserung der übrigen Verhältnisse des Körpers durch die eigenthümliche tragische Kleidung, welche in langen prächtigen Gewändern, in purpurnern Talaren und sonstigem hellfarbigen kostbaren Königsschmucke bestand, und nichts unbedeckt liess. Durch die Gruppirung, wenn auch nur weniger solcher Gestalten, wusste die Kunst der Darstellung auf eine sehr einfache Weise den Eindruck vollkommener Harmonie hervorzubringen. Nicht durch die Masse zusammengedrängter Alltagsgesichter wollte der Hellenische Tragiker die Wirkung des Grossartigen und Imposanten erzeugen; sondern durch die symmetrische Anordnung weniger typischer Bilder die Idee der Schönheit wecken, wobei die Hauptperson immer den Mittelpunkt bildete, sei es nun, dass Schutzflehende oder Huldigende vor ihr pyramidalförmig auf Stufen knien, oder sei es, dass sie sich am mittlern Altare erhebt und die Opfernden zu beiden Seiten in Gruppen gestellt sind.

10. Was nun die tragischen Masken anlangt, so gab

---

1) Ueber diese Wechselwirkung zwischen der Tragik und Plastik, und über das Verhältniss beider Künste zum Staate s. besonders Heeren, Ideen 3, 1 p. 475 ff. Auch hat Winckelmann in seiner Kunstgeschichte treffliche Bemerkungen hierüber. Vgl. K. Hoffmann, Tragoedia Graecorum cum artis plasticae operibus comparata, Mainz, 1834, wo vorzugsweise Sophokles und Phidias berücksichtigt werden.

2) Oder auch als Heroine oder Göttin; denn die weiblichen Rollen wurden sämmtlich von Männern gegeben (Lukian. de salt. 28. Plut. Phok. 19 p. 750 C), so dass keine einzige Schauspielerin aus der Blüthezeit Athens bekannt ist. Jacobs, Vermischte Schriften B. 6 p. 366. Poindin, Mém. de l'Academ. des Inscr. T. 4 p. 144. Der Schauspieler, welcher eine weibliche Rolle übernahm, musste λεπτόφωνος und γυναικόφωνος sein, und den Ton seiner Stimme besonders darnach einüben; Poll. IV, 114. Lukian. Pisc. 31. Boettiger, Opusc. p. 229.

es deren nach Geschlecht, Alter und Rang eine grosse Mannigfaltigkeit, die man am bequemsten unter fünf Klassen bringen kann[1]. Erstens für Männerrollen. Hierher gehört zunächst die Maske für die ältesten Greise mit glatt geschorenem Bart (daher der Name derselben ξυρίας ἀνὴρ) und ganz weissem Kopfhaar, welches platt anlag und besonders auf der Stirn zu einem spitzen Winkel in Form einer Pfeilspitze oder eines Λ sich erhob[2] und die Schläfe unbedeckt liess. Die Wangen waren hängend. Eine zweite Art Greisenmaske hatte zwar ganz graues Haar, aber in Locken um das Haupt wallend und dazu einen vollen Bart und eine vorliegende Stirn, auf welcher das Haar nur zu einem kleinen Onkos sich erhob; dazu eine blasse Gesichtsfarbe. Der Name dieser Maske ist λευκὸς ἀνὴρ. Wenn ein Greisenchor sich um die Thymele stellte, wie in den Persern des Aeschylos, oder in dem König Oedipus des Sophokles, oder in dem rasenden Herakles des Euripides, so hatte der Chorführer als ältester jene erste Maske, die übrigen Mitglieder die zweite. In der Regel erschien aber der Chor wohl ohne Masken. Nur bei den Eumeniden dürfen wir sie in der Tragödie noch annehmen. In der Komödie aber, wo oft sehr phantastische Gestalten den Chor bilden, ist die Maskirung durchaus nothwendig, und Chöre mit Vogelköpfen und Froschgesichtern müssen eine höchst lachenerregende Wirkung gehabt haben. Die dritte Abstufung des höhern Mannesalters, welches schon einen Zusatz von grauen Haaren zeigt, stellte die etwas blasse Maske σπαρτοπόλιος dar; und in ihr erschienen die meisten ältern leidenden Helden, die nur selten im höchsten Alter, wie

---

1) Litteratur bei Boettiger Opusc. p. 223. Vgl. Eichstaedt de dramate Gr. comico-satyr. p. 81. Die Hauptstelle ist Poll. IV, 133-142, wo 28 Charaktermasken der Tragödie aufgezählt werden, 6 für Männer, 7 fur Jünglinge, 9 für Frauen, 6 fur Sklaven. Dazu kommen aber noch eine Menge, durch die eine besondere, meistens abnorme, Persönlichkeit dargestellt werden sollte, z. B. der blinde Thamyris, der hunderläugige Argus u. a., deren Zahl sehr gross ist, und wovon Pollux nur beispielsweise etwa 30 anführt. Genelli p. 82. 96 ff.

2) Diese Form, das Haar zu tragen, hiess daher ὄγκος und war λαμβδοειδής. Bei den jüngern Helden war dieser ὄγκος nicht platt, sondern stand bauschig in die Höhe. Vgl. Winckelmann, Werke 2 p. 49. 89.

Priamos, auf die Bühne gebracht wurden. Man liess sie vielmehr in der vollen Kraft der Mannesjahre auftreten, und hatte dazu die Maske *μέλας ἀνὴρ*, mit schwarzem gekräuselten Haupt- und Barthaare, etwas herben Gesichtszügen und hoch aufstehendem Onkos. Dieses alles zeigt den Herrscher an, welcher bereit ist, den Kampf auf Leben und Tod zu bestehen. So haben wir uns den Agamemnon, den König Oedipus, den Ajas, den Herakles und die meisten tragischen Helden zu denken. Zu dieser vollendeten Königsgestalt hatte man noch zwei Nebenmasken für Helden der zweiten Rolle, nämlich den blonden Mann (*ξανθὸς ἀνὴρ*) mit blonden wallenden Locken, niedrigem Onkos und blühender Gesichtsfarbe (wie Menelaos, Achilleus, Hektor, Teukros, Aegisthos, Eteokles), und den noch blondern Mann (*ξανθότερος ἀνὴρ*) mit blasser kränklicher Gesichtsfarbe (Philoktetes, Pentheus u. s. w.). Zweitens für Rollen der Jünglinge. Unter diesen stellte der *πάγχρηστος* (der zu allem Taugliche) die Gränze des Mannesalters dar, doch noch ohne Bart, von blühender aber gebräunter Gesichtsfarbe und mit üppigem schwarzen Haarwuchs. Darauf folgte der blonde übermüthige Krauskopf mit emporstrebendem Onkos, hoch aufgezogenen Augenbraunen und frecher Miene. Diesem ähnlich, nur etwas jünger, war der *πάρουλος* oder Halbkrause; und den Gegensatz von beiden bildete der *ἁπαλὸς* von zarter, weisser Gesichtsbildung mit blonden Locken und heiterer Miene, wie man z. B. den Apollo sich dachte. Dann folgen zwei *πιναροὶ* oder Unsaubre von stolzem, finsterm Ansehen mit gelblicher Haut und blondem Haar, der eine schlanker, lockiger und jünger, der andere älter und gesetzter. Ferner hatte man eine ganz blasse Maske (*ὠχρὸς*) mit eingefallenen Wangen und hellem herabhängenden Haare, um Kranke zu bezeichnen, die wie Schatten oder als Verwundete auftraten. Wenn der oben genannte *πάγχρηστος* im Verlaufe des Stücks als erkrankt oder liebeschmachtend erscheinen sollte, gab man ihm die Maske *πάρωχρος*, welche blass war, im übrigen aber den *πάγχρηστος* darstellte. Drittens Sklavenmasken. Namhaft werden gemacht 1) der Diphtherias, von seiner Kleidung so genannt, ohne Onkos, mit einer Binde um den Kopf

mit weissem schlichten Haare, gelblich blassem Gesichte, grauem Barte, scharfer Nase, hoher Scheitel und mürrischem Blicke; 2) der Spitzbart (σφηνοπώγων) war der Herold, in blühender Gestalt, mit hoher breiter Stirn, mit einem Onkos, blondem Haar, abgehärteten Zügen und rother Gesichtsfarbe; 3) die Stülpnase (ἀνάσιμος), frech mit blondem in der Mitte aufstrebenden Haar, ohne Bart und von röthlicher Haut. Auch dieser erscheint als Bothe oder Herold. Viertens Masken für Sklavinnen: 1) die Greisin mit langem Haarwuchs (πολιὰ κατάκομος), mit edlen, aber blassen Gesichtszügen, offenbar die Mutter von Helden darstellend, wie Hekabe u. s. w.; 2) die alte Freigelassene, wie sie oft vorkommt; 3) die alte Haussklavin. Auch diese ist sehr häufig; 4) die Haussklavin mittleren Alters; 5) die jüngere Sklavin. Fünftens für die edlern Frauen. Die Blasse mit schwarzem langen Haar (κατάκομος) und traurigem Gesichte, als Mitwisserin und Mitdulderin des Unglücks des Herrschers. Die Gattin des blühenden Herrschers erschien als Frau von mittlerem Alter (μεσόκουρος), blass und mit halb geschornem Haupthaar. Darauf folgte die Neuvermählte (μεσόκουρος πρόσφατος) von blühender Gestalt und langem herabwallenden Haupthaar; dann die mannbare Jungfrau (κούριμος παρθένος) mit kurzem, statt des Onkos in der Mitte gescheiteltem und rund um den Kopf anliegendem Haar, und von etwas blasser Farbe. Dieser ähnlich war eine andere Jungfrauenmaske mit nicht gescheiteltem oder gelocktem, sondern zerstreutem Haare, als Zeichen häufiger Leiden, wie bei Elektra. Endlich das zarte Mädchen (κόρη) mit dem kindlichen Gesichte, wie Danaë oder eine andere jugendliche Schönheit.

11. Diese Uebersicht gewährt nur eine schwache Vorstellung von dem grossen Reichthume der Hellenen an tragischen Masken; denn die ganze Götter- und Titanenwelt, soweit sie in die Handlung der Tragödie hineingezogen wurde, und die einzelnen Heroenantlitze von typischem Charakter sind hier nicht mit gerechnet. Jeder bekannte Held oder Heldin, sowie jede durch die Poesie und Plastik in bestimmter Gestalt dargestellte Gottheit musste in eigenthümlicher Maske erscheinen, und es konnte keine gemein-

schaftliche Klassenmaske für alle Helden desselben Alters und desselben Ranges geben. Achilleus konnte nicht erscheinen wie Hektor, Zeus nicht wie Poseidon, Klytämnestra nicht wie Medeia, Hera nicht wie Aphrodita; ja derselbe Held musste oft in demselben Stücke die Maske wechseln, z. B. Oedipus nachdem er sich die Augen ausgestochen hat. Daher war die Verfertigung von Masken eine der Dramatik sehr nothwendige Kunst [1]), die stets Rücksicht nehmen musste auf die von der Plastik aufgestellten Gebilde der Götter- und Heroenwelt, um den allgemein geweckten Sinn der Hellenen für schöne Form einigermaassen zu befriedigen, und um gleich durch die Gestalt des Helden, an dem der Mythus und die Leiden in Erfüllung gehen sollten, den Grad der Täuschung im Zuschauer hervorzubringen, welcher die Idee der ganzen Tragödie darstellen sollte [2]). Daher ist auch nicht anzunehmen, dass die Attische Tragödie im Zeitalter eines Phidias, Polykleitos, Polygnotos und Zeuxis so verzerrte Gesichter auf die Bühne gebracht habe, als wir in den Masken einiger Herkulanischen Wandgemälde finden. Durch eine so übertriebene Oeffnung des Mundes wird jedes Gesicht zur Fratze, und der charakteristische Unterschied der Rollen mehr oder weniger aufgehoben. Sie gehören der neuen Attischen Komödie an, und ihr Typus ist dann in den Römerzeiten auch wohl auf die Tragödie angewandt worden [3]). Was uns aus der ältern Zeit übrig geblieben ist, namentlich die tragischen Masken, welche an den Hörnern

---

1) Die Wichtigkeit des *σκευοποιός*, oder wie ihn die neue Komödie nannte, *προσωποποιός* (Poll. II, 47. IV, 115), kommt öfters bei den Alten zur Sprache, wiewohl Aristoteles dieselbe nicht anerkennt (Poet. 6, 28 extr.), indem er behauptet: *ἡ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν· ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.*

2) Vgl. oben p. 50 den Ausspruch des Gorgias, welchen Plut. de glor. Athen. 5 p. 348 C so erklärt: *ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας, οἰκειότερος, ὅτι τοῦτο ὑποσχόμενος πεποίηκεν· ὁ δὲ ἀπατηθεὶς, σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.*

3) Die komischen Masken der Römer sind nach einer alten Handschrift abgebildet in: Pub. Terentii comoediae nunc primum Italicis versibus redditae cum personarum figuris aere accurate incisis ex ms. cod. bibl. Vatic. Urb. 1736 fol. Hiernach kann man nicht einmal mit Sicherheit rückwärts auf die neue Komödie der Attiker schliessen, die indess schon keine Gesichtsbildung naturtreu oder idealisch nachzubilden brauchte, und sich bereits in Fratzen gefiel.

der Sarkophage angebracht zu sein pflegen, zeigt durchaus keine entstellte Züge. Der Mund erscheint hier nie grösser als eben zur Intonation auf dem offensten Vokale, wie O, erfordert wird, und dieses ist alles, was sich, ohne das Gesicht zu verzerren, zur Verstärkung der Stimme bei den Masken thun liess1). Selbst die alte Attische Komödie, welche ihre Rollen nach der Wirklichkeit kopirte, und z. B. den Sokrates oder Kleon mit sprechender Aehnlichkeit auf die Bühne brachte2), hat sich jener Verzerrungen noch nicht bedienen können. Erst als das Verbot, den Archon in der Komödie durch Nachahmung seiner Persönlichkeit darzustellen3), bald eine Ausdehnung auf alle Attischen Bürger erhalten hatte, von denen sich keiner gern öffentlich ausgestellt sehen wollte4), löste sich die Komik von der Wirklichkeit ab, und nahm Charaktermasken an, die man, da sie an keine bekannte Persönlichkeit erinnern sollten, absichtlich verzerren konnte. Dass diese Umänderung der Mas-

1) Gegen den akustischen Zweck der antiken Masken (selbst mit den weit aufgerissenen Mäulern) spricht Chladni, Cäcilie II. 22. Indess hatten die Alten einen solchen Zweck, den Gellius 5, 7 nach Hellenischen Quellen bestimmt angiebt und zu erklären sucht, indem nämlich die Masken den ganzen Kopf sammt Nacken und Hals bedeckten, und die Stimme nach keiner Seite hin verhallen, sondern sie klarer und lauter durch den zur bequemen Aussprache des O nur mässig geöffneten Mund ertönen liessen. Das Loch in den Augen war nur auf den kleinen Kreis der Sehe eingeschränkt; das Uebrige des Auges war auf der Maske nach dem Charakter derselben gefärbt. Uebertrieben und nach dem Charakter der spätern Masken entworfen ist die komische Schilderung eines tragischen Schauspielers bei Lukian. de salt. 27, wo unter andern erwähnt wird *πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον καὶ στόμα κεχηνὸς πάμμεγα, ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς*. Vgl. de gymnas. (Anachar) 23. Nigrin. 11. Somn. sive gallus 26, wo der lächerliche Anblick eines auf der Bühne umgefallenen tragischen Schauspielers mit eingedrückter Maske und entblössten Beinen, die zu den Kothurnen in gar keinem Verhältnisse stehen, beschrieben wird. Im Alexandrinischen Zeitalter übertrieb man schon die tragische Gestalt, welche oft über vier Ellen maass (Athen. 5 p. 198 A) und daher ins Lächerliche fiel, zumal da auch der *γελωτοποιός* sie nachahmte (Epiktet. 36. Arrian. diss. 1, 29 p. 138); und noch späterhin erschien dieselbe, besonders wenn die hallende Stimme aus dem ungeheuren Munde wie aus einem Sprachrohre erschallte, den Ausländern so fürchterlich, dass man, wie vor einem Dämon, davon lief (Apollon. Vita Apollon. 5, 9 p. 193 Olear.).

2) Aelian. V. H. 2, 13. Vita Aristoph. p. XIII Bekker. Pollux IV, 143. Schol. Arist. Ach. 377. Aristoph. Eq. 230 ibiq. Schol. und das Argum. II p. 51 Bekker. Suidas v. *ἐξεικασμένος*.

3) Schol. Arist. Nub. 31.

4) Schol. Arist. Ach. 1149. Av. 1297. Suidas v. *Ἀντίμαχος*. Clinton F. H. 2 p. L ff.

ken nicht ohne Einfluss auf die Tragödie blieb, scheint aus den Klassen hervorzugehen, in welche Pollux die tragischen Masken theilt. In der ältern Zeit muss die Mannigfaltigkeit derselben noch weit bedeutender gewesen sein, da fast jede neue Komödie andre Individuen nach der Wirklichkeit kopirte. Indess sind hierüber die Nachrichten sehr mangelhaft, indem schon Aristoteles den Ursprung der komischen Masken nicht mehr anzugeben wusste[1]), und von dem scenischen Apparate der ältesten Komiker von Chionides bis auf Aristophanes gar nichts bekannt ist.

12. In Rücksicht des übrigen tragischen Kostüms ist zu merken, dass für alle Könige und Helden ersten Ranges, so wie auch für deren Gemalinnen und Töchter, besondere Klassen von Anzügen vorhanden waren, in denen immer derselbe Charakter erkennbar war, ohne darum alle Mannigfaltigkeit und Abwechselung auszuschliessen[2]). Die Männer erschienen im bunten Leibrock (ποικίλον) mit Aermeln, welcher bei jüngern Personen, besonders Kriegern, Jägern u. s. w., nur bis an das Knie, bei ältern aber bis auf die Füsse reichte (χίτων ποδήρης). Als Ueberwurf trug man einen weiten Mantel, gewöhnlich von rother, doch auch von grüner Farbe. Dieses war, sowie Scepter und Diadem, das Zeichen des Herrschers. Ein kürzerer goldgestickter Mantel eignete sich für Fürstensöhne und sonstige Helden, die nicht selbst regierten. Darunter bemerkte man einen Gürtel, gewöhnlich von Purpur. Den Wahrsager, z. B. Teiresias, bezeichnete ein über den Leibrock geworfenes Gewand aus netzartig geknüpften wollenen Fäden (ἄγρηνον). Könige erschienen im Kriege entweder in voller Rüstung mit Helm, Panzer, Schild, Schwert und Lanze, oder in einer über den Leibrock gezogenen Brustbedeckung. Für die Rolle des Dionysos hatte man noch ein besonderes Kostüm, welches offenbar an den Orient erinnert. Sein langer und weiter Leibrock war safranfarbig (κροκωτός), mit purpurnen Blumen und kleinen Sternchen besetzt. Der dunkelrothe, von Gold und Edelsteinen schimmernde Gürtel (μασχαλιστὴρ) schlang sich nach

1) Arist. Poet. 5, 4.

2) Pollux IV, 115-121. Genelli p. 87 ff.

Frauenart hoch unter der Brust und den Achseln hin. Seine grosse Palla war ebenfalls purpurn, sowie die goldgeschnürten Kothurne. In der Hand führte er den Thyrsosstab wie seine Begleiter, die sich in Hirschhäute u. s. w. hüllten [1]. Für unglückliche Flüchtlinge und Leidtragende eigneten sich die dunkeln Farben (auch schmutzig weisse und dunkelgelbe) am besten, selbst wenn es Helden und Könige waren. So konnte Philoktetes selbst bei Sophokles und Aeschylos, die sonst auf den Glanz des tragischen Kostüms sehr viel hielten, nicht anders als in schmutziger mitleiderregender Kleidung erscheinen; und man weiss, wie gern Euripides seine Helden, wie Telephos, Menelaos in der Helena, in Lumpen hüllte. Helden, wie Herakles, gab man Löwenhaut und Keule. Atreus und Agamemnon, und andre dergleichen kolossale Helden, hatten noch das Kolpoma, um ihre Brust zu vervollständigen. Krieger oder Jäger trugen um die Hand noch die gewundene Ephaptis von blutrother oder scharlachrother Farbe, die überhaupt den Kriegern eigen war. Dazu kamen noch bei allen Heldenrollen eine Art grosse Handschuhe [2], um auch die Finger mit den übrigen vergrösserten Verhältnissen des Körpers [3] in Uebereinstimmung zu bringen. Die regierende Fürstin trug ein purpurnes Schleppkleid (*συρτὸς*) mit einem weissen Umwurf bis an den Ellenbogen [4]; in der Trauer ein schwarzes Schleppkleid mit einem blauen oder dunkelgelben Umwurf. Was endlich den Kothurn anlangt, so war derselbe sowohl für Männer- als Frauenrollen [5], und nach dem Range derselben höher oder niedriger, jedoch so, dass der der Frauen immer der niedrigste war, und nur dazu diente, die Gestalt der Königin über ihr Gefolge zu erheben. Er bestand aus Sohlen von Holz [6] mit hohen Absätzen und war vorn breit oder viereckig und beiden Füssen passend [7]. Sie waren unter einer Art Schnür-

---

1) J. H. Voss, Mythol. Br. 3, p. 44 f.

2) Ueber die *χειρῖδες*, die schon Aeschylos anwandte, s. Lukian. Jup. trag. 41. Chrysost. Op. T. 6 p. 437 D. Poll. II, 151. VII, 62.

3) Hierher gehören die *προστερνίδια*, *προγαστρίδια* und *σωμάτια*, Luk. de salt. 27. Poll. II, 235. IV, 115.

4) Daher *παράπηχυ* genannt. Poll. VII, 52. Hesych. v. Phot. Lex. 388.

5) Schol. Arist. Ran. 47. 564. Phot. Lex. p. 175, 5. Etym. M. 524, 40. Hesych. und Suidas v. *κόθορνος*.

6) Schol. Lukian. II p. 151 Graev.

7) Xenoph. Hell. 2, 3, 31. Prov.

stiefel angebracht, die das Bein bis unter die Wade bekleidete, entweder von rother (wie bei den Kriegern) oder von weisser Farbe (wie bei den Frauen)[1]. Bei langer Bekleidung war nur die Sohle sichtbar, bei dem kurzen Leibrock aber das ganze Schuh- und Schnürwerk. Diese tragische Beschuhung hat auch die Plastik gewählt, um ihren Gestalten die gehörige Würde zu verleihen. Die künstliche Erhöhung, welche dadurch erreicht wurde, betrug bei den grössten Heroen- oder Götterrollen (eines Herakles oder Zeus) wohl nicht mehr als drei Zoll, bei jüngern Rollen wohl kaum zwei und bei den Helden-Frauen noch weniger. Für Herolde, Boten und für das oft zahlreiche Gefolge von Sklaven u. s. w. war der Kothurn durchaus unpassend; daher müssen wir bei ihnen die gewöhnliche Hellenische Beschuhung annehmen, von der auch die der Komödie nicht sehr verschieden war, welche sich überhaupt auch im übrigen Kostüm dem wirklichen Leben der Gegenwart mehr anschloss. Der Charakter des tragischen Kostüms ist aber durchaus Dionysisch und erinnert sowohl an die Idee des Festes, an welchem das Spiel statt fand, als auch an die Asiatische frauenähnliche Tracht, in welcher man den Dionysos selbst darstellte. Diese weiten Gewänder, welche den ganzen Körper bis auf die Füsse bedeckten, und für Männer und Frauen fast dieselbe Form hatten, waren besonders bei dem schnellen Wechsel der Rollen, wo der gewesene Gott oder Heros gleich als Weib, oft als Dienerin oder Knecht wieder zum Vorschein kam, ungemein zweckmässig. Von Schönheit der Form, wie sie die bildende Kunst darstellte, konnte hier nicht die Rede sein. Das plastische Kostüm ist von jeher von dem scenischen verschieden gewesen[2], und nur in den

---

Bodlej. 440. Zenob. 5, 95. Diogenian. 4, 72. Apostol. 9, 29. Suidas v. εὐμεταβολώτερος. Phot. Lex. p. 55, 18. Pollux 7, 90.

1) Poll. V, 18. VII, 84. Vgl. Voss zu Virg. Ecl. 7, 32. Serv. zu Aen. 1, 561. Livius Andron. bei Terentian. Maur. p. 2425 f. vgl. Mar. Victorin. p. 2512 Putsch. Nemesian. Cyneg. 90. Vgl. Vita Soph. Ausser der Benennung κόθορνος waren noch andre, wie ὀκρίβαντες, ἐμβάδες, auch ἐμβάται oder ἔμβατα, im Gebrauch (Bekker Anecd. p. 746. Philostr. Vita Apollon. 6, 11 p. 244 f. Olear. Vitae Sophist. 1, 9, 1), jedoch so, dass ἐμβάδες auch die Beschuhung der Komiker bezeichnete (Ammon. p. 49. Thom. Mag.). Vgl. Jacobs zur Anthol. Pal. p. 230.

2) Le antichità di Ercolano es

allgemeinen Umrissen des kolossalen Gliederbaues und der gewissen Heroen und Göttern eigenthümlichen Gesichtsbildung fand eine Annäherung statt.

13. Es bleibt uns jetzt noch über zwei Punkte der äussern Darstellung des Drama zu reden übrig, um ein vollständiges Bild des Hellenischen Theaters zu gewinnen, nämlich über die Grösse und Anordnung des tragischen Chores und über den melischen Vortrag. Was die Erlangung eines Chores betrifft, so ist schon oben bemerkt worden, dass der Dichter, welcher einzelne Stücke oder ganze Tetralogien aufzuführen wünschte, bei dem zeitigen Archon Eponymos um einen Chor nachsuchen musste[1]. Gab dieser die Erlaubniss dazu[2], was immer schon eine Auszeichnung war[3], so musste ein reicher Bürger aus einer der zehn Phylen, denen die Choregie seit Kleisthenes oblag, einen Chor für den Dichter unter dem Volke zusammenbringen[4], denselben, wenn er oder der Dichter dieses Geschäft nicht selbst übernahm, durch einen Chorlehrer[5] im Gesange, Tanze und in der zur Aufführung des Stückes nöthigen Aktion einüben lassen, ihn während der Einübung unterhalten und zuletzt in glänzendem Kostüm in die Orchestra führen. Wie stark nun ein solcher Chor, welchen ein einzelner Choregos stellen musste, gewesen sei, wird nicht bestimmt gesagt, eben weil die Zahl wohl nicht immer dieselbe war und die Bedürfnisse oder Wünsche des Dichters berücksichtigt werden mussten, welcher, wie es scheint, alle seine Nebenrollen (d. h. alle, welche ausser den drei vom Staate

---

poste T. IV tab. 41. besonders A. L. Millin, description d'une mosaique antique du Musée Pio-Clementin à Rome représentant des scenes de tragédies. Paris, 1819.

1) Αἰτεῖν χορόν. Aristoph. Eq. 519. Kratinos bei Hesych. v. πυρ περ ἔγχει. Athen. 14 p. 638 F. Ueber die äussere Darstellung der Tragödie vgl. auch James Tate, a sketch of the history and exhibition of the Grecian drama (Cambr. 1830. 128 S. in 8), wo jedoch nichts Neues gesagt wird.

2) Διδόναι χορόν. Arist. Poet. 5, 3. Plato de Legg. 7 p. 817 E.

3) Schol. zu Plat. de Rep. 2 p. 383 C. Suidas v. χορὸν δίδωμι.

4) Ἀθροίζειν (Xenoph. Hier. 9, 4) oder συλλέγειν (Antiphon de saltat. p. 107 ed. Maetzner), wozu der Choregos einen χορολέκτης aus seiner Phyle hatte (Poll. IV, 106. Antiph. p. 108. Aelian. Hist. an. 15, 5), welcher mit den dazu passenden Subjekten bekannt war und zuweilen auch Gewalt bei der Auswahl gebrauchte (Aeschin. ctr. Tim. p. 34 Reiske).

5) Χοροδιδάσκαλος, Etym. M. 272, 23. Bekker Anecd. 225, 9.

durchs Loos bestimmten Schauspielern im Stücke vorkamen), stummen Personen oder Statisten mit Choreuten besetzte, wofür der Choregos zu sorgen hatte[1], und sich Tadel zuzog, wenn nicht genug Leute vorhanden waren[2]. Dass schon Aeschylos in vielen seiner Stücke eine grosse Menge Statisten zum Gefolge der Könige, zu Richtersitzungen u. s. w. gebrauchte, ist bekannt, und wir haben selbst in den Eumeniden noch ein Beispiel von einem Doppelchore. Da nun die tragische Choregie aus der dithyrambischen hervorging und beide neben einander bestanden, so ist wohl anzunehmen, dass auch die Zahl der Choreuten für beide dieselbe blieb, nämlich funfzig. Hierfür giebt es einen schon oben angeführten ziemlich sichern Beweis, wornach ein reicher Athener einst hundert Choreuten einüben liess, offenbar die eine Hälfte als tragischen, die andre als kyklischen Chor; denn die Annahme von zwei tragischen oder zwei kyklischen Chören würde nicht zu dem Begriffe eines Agon passen, da nicht zwei Chöre desselben Choregen um Einen Preis kämpfen können. Eher könnte man einen tragischen und einen komischen Chor annehmen, wenn man nur wüsste, ob auch ein komischer Choregos funfzig Personen hat stellen müssen, was vielleicht schon desshalb nicht nöthig war, weil die Komödien einzeln aufgeführt wurden und jede höchstens einen Chor von vier und zwanzig erforderte. Fälle, wo derselbe Chor bald als tragischer, bald als komischer auftrat[3], gehören nicht hieher und können wenigstens nichts für die in Frage stehenden Zahlen beweisen. Denn es wird nicht gesagt, dass alle komischen Choreuten, deren Zahl die Grammatiker auf vier und zwanzig setzen[4], auch in der Tragödie aufgetreten seien, welche in der Regel funfzehn, zuweilen nur zwölf erforderten[5]. Bei der Zahl funfzig,

---

1) Vita Aesch. Robort. Plut. Vita Phoc. 19 p. 750 C.

2) Plut. Vita Demosth. 29 p. 859 C. Diese von dem Choregen ebenfalls auszustattenden Personen hiessen παραχορηγήματα, und hatten mitunter auch etwas zu sprechen, wie Pylades in den Choëphoren 900-902, oder hinter den Coulissen zu singen. Poll. IV, 110.

3) Aristot. de Rep. III, 3.

4) Vita Aristoph. p. XII Bekker. Tzetz. in Cramer's Anecd. 3 p. 337, 26. Schol. Arist. Av. 298. Ach. 210. Eq. 586. Bekker Anecd. 746. Tzetz. Proleg. ad Lycophr. p. 254 Müller. Pollux IV, 109. Vit. Aesch. Rob.

5) Poll. IV, 108. Schol. Arist. Av. 298. Eq. 586. Suidas v. χο-

die bestimmt als älteste des tragischen Chores angegeben wird[1], bleibt immer die Frage über die Eintheilung derselben sowohl als eines Gesammtchores als auch vier einzelner Chöre der ganzen Tetralogie zu erörtern übrig. Da jeder dramatische Chor gewöhnlich gleich einer Kriegerschaar in Reihe und Glied unter einer Marschmelodie[2] in die Orchestra einzog, und sich auch in Reihe und Glied an der Thymele vor der Bühne aufstellte, wodurch in beiden Fällen ein Viereck gebildet wird, so musste die Zahl desselben sich auch bequem in solche Reihen und Glieder (*ζυγὰ καὶ στοῖχοι*) theilen lassen. Dass Zwölf und Funfzehn sich dazu besonders gut eignen, ist nicht in Abrede zu stellen, und steht auch fest durch die Zeugnisse der Alten. In beiden Fällen zog der Chor drei Mann hoch in die Orchestra ein, und stellte sich eben so viel Reihen tief vor die Bühne hin, wobei Zwölf vier und Funfzehn fünf zu der Reihe gaben[3]. Es wird aber auch ausdrücklich bemerkt, dass der Chor fünf Mann hoch einmarschirt sei[4]. Dieses ist offenbar der alte *στοῖχος*, als noch zehn *ζυγὰ* bestanden, d. h. als der Chor noch funfzig Mitglieder zählte. Auf diesen wird von den spätern Grammatikern nicht weiter Rücksicht genommen, weil die Zahl Funfzehn seit Sophokles die herrschende blieb. Daher beziehen sich die Benennungen der drei *ζυγὰ* nach der festen Stellung des Chores, wie die Linksgestellten, die Rechtsgestellten und die Mittel- oder Gassenreihe der Laurostaten; ferner der Dritte oder Mittlere zur Linken, d. h. der Hegemon des ganzen Chores, welcher auf die Thymele zu stehen kam; dann die Protostaten oder Vordermänner, die mit den Koryphäen gleichbedeutend zu sein scheinen und als solche mit dem Hegemon nicht verwechselt werden dürfen; endlich die Tritostaten oder Kraspediten, welche die hinterste Reihe bilden[5], einzig und allein auf den Chor von Funfzehn,

---

ρός und *Σοφοκλῆς*. Bei der Angabe von 14 und 11 ist der Choregos nicht mitgezählt. Tzetz. a. a. O. Bekker Anecd. p. 746. Vit. Aesch. Rob. p. 162.

1) Poll. IV, 110.

2) Schol Arist. Vesp. 580. Suidas v. *ἐξόδιοι νόμοι*.

3) Pollux (IV, 108), welcher die Chorzahl Zwölf gar nicht kennt, sagt: *ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν, καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε*. Vgl. Phot. Lex. p. 444, 8. p. 54, 17.

4) Poll. IV, 109.

5) Die Ausdrücke zählt Pollux

wobei in dieser Rücksicht angenommen wird, dass er durch das westliche Portal d. h. den Zuschauern zur Rechten eingezogen ist.

14. Wie nun der Dichter, nachdem es Sitte geworden war, die ursprüngliche Gesammtzahl des tragischen Chores nicht auf einmal in Einem Stücke auftreten zu lassen, (wie es doch Thespis, Phrynichos, Chörilos und selbst Aeschylos in seinen ältesten Dramen gethan haben müssen) bei der Verwendung dieser Gesammtzahl auf die Chöre einzelner Stücke seiner Tetralogie (denn die Herabsetzung der Choreuten von Funfzig auf Funfzehn und Zwölf für ein einzelnes Stück hängt ohne Zweifel mit der Einführung der Tetralogien zusammen, da man den Choregen nicht zumuthen konnte, von jetzt an statt der herkömmlichen Anzahl von Funfzig die vierfache von zweihundert zu stellen) verfahren sei, ist nicht leicht zu ermitteln. Dass aber ein Chor von Funfzig oder auch von Zwölf oder Funfzehn in vier Stücken hinter einander gesungen und getanzt haben, ist nicht einmal glaublich. Folglich ist die Annahme einer Eintheilung der funfzig Choreuten in drei tragische und einen satyrischen Chor durchaus nothwendig. Hätte ferner Sophocles, durch den die Funfzehnzahl des Chores stehend wurde, wirklich nur funfzehn Choreuten von den Choregen geliefert erhalten, so hätte er erstens keine Tetralogien aufführen können, und die Nachricht des Suidas, welche bestimmt sagt, So-

(II, 161. IV, 106) auf. Vgl. Phot. Lex. p. 444, 8 ff. Schol. zu Aristid. p. 535 ed. Dind. Hesych. v. Die Vordersten hiessen auch πρωτόβαθροι (Bekker Anecd. 112, 26). Die mittelste der drei Reihen, wo die Gassensteher, λαυροστάται (Phot. Lex. p. 153. Hesych. v.), die φαυλότεροι τῶν χορευτῶν standen, hiess auch ὑποκόλπιον τοῦ χόρου (Hesych. v.). Die Kraspediten oder hintersten des Chors, welche oft nur die Reihe voll machten und nicht einmal mitsangen (Menand. reliqq. p. 221 Cler.), nannte man auch ψιλεῖς (Suidas v. ψιλεύς). Der Hegemon des Chores, welcher zuweilen auch κορυφαῖος heisst (Athen. 4, 152 B. Demosth. ctr. Mid. p. 75 Meier, besonders Aristot. de mundo 6. Metaphys. 4, 11), kommt auch als ἄρχων χοροῦ (Plat. de Legg. 6 p. 765 A) und als ἔξαρχος, Vorsänger, vor (Demosth. de cor. p. 313, 27). Zwischen den πρωτοστάτης und τριτοστάτης gehört der παραστάτης oder Nebenmann (Aristot. de Rep. 3, 4. Metaph. a. a. O.). In so fern der Chorausstatter (χορηγός) zugleich den Chor einübte und im Theater vorsang, hiess der Hegemon auch Choregos; ein Name, welcher bei den Doriern, die keine Choregie im Attischen Sinne des Worts kannten, nur den Vorsänger im Chore oder Hegemon bezeichnet.

phokles habe seinen Mitbewerbern Stück gegen Stück und nicht Tetralogie gegen Tetralogie entgegen gestellt, wäre also keinem Zweifel ausgesetzt; zweitens würde der aus Vier und zwanzig bestehende komische Chor den tragischen bei weitem an Zahl übertroffen haben und als eine weit wichtigere Leistung der Choregie zu betrachten sein, als dieser; da es doch bekannt ist, dass das komische Festspiel vom Staate weit weniger begünstigt ward, ja erst spät in dessen Schutz trat[1], und nach häufigen Unterbrechungen in Zeiten, wo kein Choregos die Kosten bestreiten wollte, denselben sehr früh wieder verlor, während der Eifer für tragische Choregie mit jedem Jahr zunahm[2]. Es ist daher gar nicht zu glauben, dass ein tragischer Choregos in der Blüthezeit Athens und auch sonst einen Chor von Funfzehn gestellt habe, der zu den kyklischen und Knaben-Chören von Funfzig in gar keinem Verhältnisse gestanden und weit weniger gekostet haben würde, als diese; da es doch im Gegentheil erwiesen ist, dass noch Ol. 92, 2 = 411 vor Chr. ein einziger tragischer Chor in Athen dem Choregen dreissig Minen oder 714 Rthlr. Cour. und im Jahre darauf 5000 Drachmen oder 1190 Rthlr. Cour. kostete, während ein kyklischer Chor an den Thargelien Ol. 92, 4 = 409 vor Chr. nur auf 300 Drachmen oder $71\frac{1}{2}$ Rthlr. und ein Knabenchor im Jahre darauf auf 1500 Drachmen oder 357 Rthlr. zu stehen kam, und die Ausgaben für einen komischen Chor sich Ol. 94, 2 = 403 vor Chr. nur auf 1600 Drachmen oder 380 Rthlr. beliefen[3]. Diese Uebersicht der Kosten weist auch die Vermuthung zurück, als habe die Aufführung einer Tetralogie eine mehrfache Choregie erfordert, was ausserdem schon wegen des einen für die ganze Tetralogie ausgesetzten Preises nicht möglich war, den z. B. Xenokles als Choregos der Aeschylischen Oresteia gewann.

15. Wenn sich nun aus innern Gründen nachweisen lässt, dass Sophokles in der Regel Chöre von Funfzehn aufstellte[4], Aeschylos aber daneben öfters die Zwölfzahl

---

1) Arist. Poet. 5, 3.

2) Plut. de glor. Ath. 5 p. 348 B.

3) Lysias Apolog. de crim. larg. p. 698 f. (161 f.). F. A. Wolf, Proleg. in Demosth. Lept. p. CXIX. Böckh Staatsh. 1 p. 491 f.

4) In der Antigone nimmt Böckh (Abhandl. der Akademie der Wiss.

aus gewissen Rücksichten vorzog, welche die Anlage der einzelnen sie enthaltenden Tragödien rechtfertigte, zuweilen aber auch nur vierzehn Choreuten in die Orchestra brachte, wie in den Sieben gegen Theben[1], so ist das Schwanken der Angaben über den Bestand des tragischen Chores zwischen eilf und sechzehn[2] leicht erklärlich. Es ist hierbei nur die Frage, wie die Zahl eilf und vierzehn ein Viereck bilden konnte, ohne dass Lücken entstanden. Leicht würde hier die Annahme eines zerstreuten Auftretens der einzelnen Choreuten, wie in den Eumeniden, eine solche Schwierigkeit lösen, zumal da sehr zu bezweifeln ist, ob eine militärische Anordnung und ein militärischer Marsch bei Frauenchören überhaupt statt gefunden hat. Was sollen z. B. schutzflehende Mädchen, oder Thebanische Jungfrauen, oder selbst der trostspendende Chor der Okeaniden als rüstige Kriegsschaar einmarschirend und sich in Reihe und Glied aufstellend an den Stufen der Thymele? Wahrlich, unsre Kenntniss von der Einrichtung des tragischen Chors ist sehr beschränkt, da nur von einer einzigen Form desselben, nämlich der viereckigen, berichtet wird, die allerdings die vorherrschende gewesen sein mag. Ich glaube nicht einmal, dass der Satyrchor immer dieselbe Form gehabt hat. Seine Grösse wird freilich der des tragischen Chores gleich gestellt[3]. Er konnte aber, da die Sikinnis einen ganz verschiedenen Charakter von der Emmeleia hatte, nicht durch die tragischen Choreuten derselben Didaskalie gebildet, sondern musste besonders eingeübt wer-

in Berl. 1824 p. 45) nur die Zwölfzahl an.

1) Fr. Passow Opusc. p. 99 ff. Auch die Schutzflehenden des Euripides haben einen Chor von 14, nach Hermann und Elmsley, Classical Journal Vol. 9 No. 17 p. 56.

2) Namentlich bei Tzetz. Proleg. in Lykophr. p. 254, wo die bessern Mss. theils ια', theils ις' haben. Bestimmt sagt aber Joh. Tzetz. in Cramer's Anecd. 3 p. 338, 1, ἑκκαίδεκα sei die Zahl der Satyrn sowohl als der tragischen Choreuten gewesen. Die Zahl 15 kommt übrigens niemals vor, und eilf beruht wohl nur auf einer Verwechselung der Zahl IΑ mit IΔ.

3) S. Tzetz. zu Lyk. p. 254 f.: τὴν δὲ τραγῳδίαν καὶ τοὺς σατύρους ἐπίσης μὲν ἔχειν χορευτὰς ια' (lies nach Joh. Tzetz. p. 338 ις'). Die Sechzehnzahl kommt bei Kampfspielen nur einmal vor, nämlich in Elis, wo an dem Feste der Hera sechzehn Jungfrauen einen Wettlauf anstellten, und zwei Chöre bildeten, den einen der Physkoa, den andern der Hippodameia zu Ehren. Von tragischem oder überhaupt Dionysischem Spiel ist dabei gar nicht die Rede (Paus. 5, 16, 5).

den. Wenn es auch unter der Gesammtzahl des vom Choregos dem Dichter zu Gebote gestellten Chores einige ausgezeichnete Mitglieder gab, die fähig waren, in mehr als einem Stücke der Tetralogie zu singen und zu tanzen und der Mehrzahl zum Muster zu dienen, so erreichten doch gewiss nicht alle dieselbe Fertigkeit, und viele mussten sich nothwendig mit einer untergeordneten Stellung begnügen, oder blosse Statisten und sonstige Lückenbüsser machen. Die Ausgezeichnetsten der ganzen Schaar, die der Chormeister und sein Gehülfe leicht herausfanden, wurden natürlich in alle vier Chöre der Tetralogie so vertheilt, dass sie die Hauptpersonen bildeten, und als solche die Seele der Orchestra wurden, und unter der Oberleitung des Hegemon zugleich die dramatische Aktion vorzugsweise zu besorgen hatten, während die Gassensteher, d. h. die mittlere, den Zuschauern wenig bemerkbare Reihe, oft nicht einmal mitsangen. Diese sehr untergeordneten Choreuten mussten aber gewiss, da ihre Stellung wenig Anstrengung erforderte, in mehrern Stücken der Tetralogie aushelfen, d. h. die bestimmte Zahl voll machen, und konnten sich auch, wenn es nöthig war, in einem oder dem andern Stücke ablösen. So wie nämlich bei der Wahl der Schauspieler am meisten auf den Protagonisten, und dann auch noch auf den Deuteragonisten gesehen wurde, die übrigen Rollen aber mit dem wenig geachteten Tritagonisten und unbedeutenden Choreuten besetzt wurden, so rechnete man auch bei der Bildung des Chores vorzugsweise auf die Geschicklichkeit der L i n k s g e s t e l l t e n, welche von den Zuschauern am meisten beobachtet werden konnten. Unter solchen Umständen kamen die Dichter und Chormeister gewiss nie in Verlegenheit, aus einer Schaar von funfzig Personen vier Chöre zu bilden, selbst in dem Falle, dass jeder derselben aus Funfzehn bestand. Man braucht sich also gar keine Mühe zu geben, eine Grundzahl des Gesammtchores heraus zu bringen, die sich mit v i e r dividiren lässt, oder die einzelnen Chore einer Tetralogie gerade so stark zu machen, dass sie in die vermeinte Grundzahl aufgehen, wie in der Oresteia, dem einzigen Beispiele, worüber uns noch vergönnt ist zu urtheilen. Hier muss man entweder den Gesammtchor aus Sechzig bestehen

lassen, um auch dem Agamemnon Funfzehn zutheilen zu können[1], oder jedem der vier Chöre die gleiche Zahl von Zwölf beilegen, wogegen die Eumeniden und Choëphoren streiten, die beide einen Chor von Funfzehn aufweisen können, oder endlich, man muss dem ersten Stücke Zwölf, jedem der beiden folgenden Funfzehn, und dem Satyrspiele Sechs oder Acht zuweisen, was ganz unerhört sein würde, da wir wissen, dass der Satyrchor niemals kleiner war als der tragische.

16. Ueber den Charakter des tragischen Chors lässt sich im allgemeinen wenig Befriedigendes sagen, da derselbe erst durch die Einrichtung jedes einzelnen Stücks bestimmt hervortritt und nur in seinem Verhältnisse zu diesem beurtheilt werden kann. Hier, wo nur von den Bestandtheilen und der äussern Anordnung des Chores die Rede ist, genügt die Bemerkung, dass man seit den ältesten Zeiten den tragischen Chor zwar aus homogenen Elementen zusammen setzte, diese Gleichartigkeit aber fast aus allen Abstufungen des Alters und des Standes beiden Geschlechts bestehen liess, ja selbst göttlich verehrte Wesen, wie die Eumeniden, und rein mythologische Gestalten, wie die Phorkiden, die Okeaniden, Heliaden, Kabiren, und selbst Titanen dazu wählte. Einen Chor von Heroen in die Orchestra zu bringen, konnte aber keinem Dichter einfallen, weil eine Mehrzahl derselben als Thymeliker den Heroen der Bühne gegenüber das rein menschliche Interesse, welches den Chor zu einem gemeinsamen Antheile an der Handlung verbindet[2], auf keine Weise vertreten kann. Das Heroenthum, welches die Sceniker darstellten, bildet oft den geraden Gegensatz des Charakters, welchen die Thymeliker unter allen Umständen behaupten müssen. Während der Heros in seiner unaufhaltsamen Thatkraft, oft ohne es zu ahnen, durch eine Reihe unwillkührlicher und selbst unbewusster Verbrechen die Gränze der sittlichen Weltordnung weit überschreitet, muss der Chor als Vermittler erscheinen, und, obgleich der schwächere Theil, den zerrissenen Zusammenhang zwischen göttlichem und menschlichem Gesetze,

---

1) Schol. Arist. Eq. 586. Aesch. Eumenid. 575. Hermann Opusc. Vol. 2 p. 130 ff. Schoen de personarum in Eurip. Bacch. habitu scenico p. 74.

2) Arist. Poet. 18, 21.

durch weise Mässigung der Leidenschaft, durch Wohlwollen, Trost und Mitgefühl für Leidende, und besonders durch eine strenge Gerechtigkeitsliebe und durch Schutz der Bedrängten, herzustellen suchen[1]. Daher leuchtet der Grund ein, aus welchem die Tragödie niemals einen Heroenchor haben konnte. Anders war es mit dem Titanenchore des Aeschylos im befreiten Prometheus, wo die Versöhnung dieser unterjochten Mächte der Urwelt mit der herrschenden Götterdynastie der Olympier verherrlicht werden sollte, und wo die Titanen das Interesse ihres Bruders Prometheus eben so vertraten, wie dieser das Interesse der ganzen Menschheit vertreten hatte. Ein solcher Chor konnte aber dem gefesselten und im tiefsten Elend schmachtenden Prometheus nicht zur Seite stehen. Daher hat der Dichter mit kluger Wahl die Töchter des ältesten der Titanen gewählt, um das Schicksal des in unendlichen Jammer versunkenen Verwandten zu beklagen. Dieses für das Pathos wohlberechnete Verhältniss der zwar schwachen, aber für alle sanftern Reizungen des Gemüths empfänglichern und einer rein menschlichen Theilnahme fähigern Chöre zu den mächtigern und thatkräftigern Heroen scheint so sehr im Wesen der Tragödie begründet zu sein, dass wir es für das ursprüngliche erklären müssen. Weibliche Chöre finden wir schon beim Beginne der tragischen Kunst im Pentheus des Thespis, in den Phönissen, den Jungfrauen von Pleuron und von Karya des Phrynichos u. s. w. Unter den erhaltenen Stücken des Aeschylos finden sich sogar fünf Jungfrauenchöre, und eine noch grössere Zahl lässt sich nach den Titeln der verloren gegangenen Stücke annehmen. Unter den Sophokleïschen Dramen sind ebenfalls zwei mit Jungfrauenchören, und noch mehr dieser Art lassen die blossen Namen der nicht mehr erhaltenen Stücke vermuthen. Am meisten mussten aber dem Euripides bei seiner unverkennbaren Meisterschaft in Anwendung des Pathos die weiblichen Chöre zusagen; und wir finden sie daher auch mit Ausnahme von Vier in allen erhaltenen Tragödien dieses Dichters, sechsmal als Matronen, zweimal als Jungfrauen, zweimal als

---

1) Arist. Probl. XIX, 49. Horat. Epist. ad Pis. 193 ff.

kriegsgefangene Frauen, und viermal als Sklavinnen, aus welchen die ältern Dichter wohl niemals einen Chor gebildet haben. Sklavenchöre kommen gar nicht vor; es müsste denn sein, dass sie gewesene freie Bürger dargestellt hätten, die in ihrem eignen Unglücke dem stammverwandten leidenden Helden der Bühne zur Seite standen, wie die Sklavinnen ihren Gebieterinnen. Sehr geeignet fand man ferner die Greise für die Bestimmung des tragischen Chors, welcher in den meisten Fällen die Würde der Handlung heben, lenken und behaupten sollte. Daher finden wir sie unter den vorliegenden Tragödien zweimal bei Aeschylos, dreimal bei Sophokles und zweimal bei Euripides. Männer von gesetztem Alter finden sich als Chor bei Sophokles zweimal, einmal als Bürger und das andremal als Krieger; eben so bei Euripides. Von den Titeln der Aeschylischen Stücke lassen sich mehrere hierher rechnen. Aber gewiss sehr selten und dann immer durch die eigenthümliche Anlage der Stücke hinlänglich motivirt waren die Jünglingschöre, von denen sich nicht einmal ein sicheres Beispiel nachweisen lässt. Im ganzen widersprach die thatkräftige Unruhe und das ehrgeizige Trachten und der Ungestüm der Jugend zu sehr der besonnenen und mässigen Haltung des Chores, und in den meisten Fällen war es unmöglich der Energie und den Leiden der Heroen einen Chor von Jünglingen gegenüber zu stellen.

17. Am schwierigsten ist endlich die Untersuchung über den Vortrag des Chores, worauf dem Dichter, welcher grosse Sorgfalt auf die Melopöie zu verwenden pflegte, gerade am meisten ankam; denn diese erklärt selbst Aristoteles, welcher doch sonst die Kunst der äussern Darstellung und den ganzen scenischen Apparat als etwas Unwesentliches ziemlich gering schätzt und von der Kunst des Dichters trennt[1], für eines der Hauptcrfordernisse der Tragödie und für das grösste Reizmittel derselben[2]. Ohne hier das Eigenthümliche einzelner Dichter und einzelner Tra-

1) Poet. 6, 28: ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν.

2) Arist. a. a. O. ἡ μελοποιΐα μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.

gödien zu erörtern, wollen wir nur dasjenige berühren, was der ganzen Gattung gemeinschaftlich angehört. Da nun die Tragödie von dem in unbekannter Zeit, aber gewiss nicht vor Arion, nach Attika verpflanzten Dorischen Melos ausging, welches seinem Wesen nach chorischorchestisch war, so könnten wir auch ohne die bestimmten Zeugnisse des Alterthums behaupten, dass das lyrische Element des Chores anfangs den Dialog und die Handlung des Scenikers bei weitem überwog, und dass erst durch Vermehrung der Sceniker und durch Erweiterung des Dialogs dasjenige Verhältniss des dramatischen Kunstwerks hergestellt wurde, welches wir noch bei Aeschylos wahrnehmen. Ueber die Oekonomie der ältern Stücke lässt sich keine Vermuthung aufstellen. Wir wissen nur, dass Thespis schon den Prolog einführte, was jedoch nicht zum Beweise dienen kann, dass damals der Chor erst nach einer einleitenden Erzählung des Schauspielers (wie nach den Prologen des Euripides, welche auch ohne Dialog sind, auf die aber in der Regel noch Dialog erfolgt, wodurch das Erscheinen des Chores motivirt wird) in die Orchestra eingezogen sei. Denn der Chor kann selbst die Handlung des Stücks durch eine lyrische Erzählung eröffnen, wie in den Aeschylischen Persern; und dieses nennen die Hellenen auch Prolog. In solchen Fällen, die gewiss in der ältesten Periode der Tragödie nicht unhäufig waren, war der Prolog zugleich die Parodos, freilich nicht in dem Sinne des Aristoteles, welcher als Regel angiebt, dass die Parodos immer nach dem Prologe folgen müsse [1]. Diese Regel bezieht sich auf die vollendete Form der Tragödie, welche Aristoteles auch sonst beständig vor Augen hat. Nach dieser zerfällt dieselbe überhaupt in Prolog, Epeisodion, Exodos und Chorgesang, und dieser wieder in Parodos und Stasimon, die beide von dem Gesammtchore vorgetragen werden, und in die von der Scene gesungenen Lieder (*τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*) einzelner Schauspieler und in die Kommoi, die von einzelnen Mitgliedern des Chores (gewöhnlich von

---

1) Poet. 12. Ueber die Theile der Tragödie vgl. auch Tzetzes (in Cramer's Anecd. 3 p. 345, 25 fl.), welcher Eukleides und Krates als Quellen anführt, aber doch vieles Unrichtige zusammen stellt.

dem Hegemon) und von einzelnen Schauspielern abwechselnd gesungen wurden und meistens Klagelieder (θρῆνοι) sind. Im ersten Falle hat das Melos einen ächt Dorischen, im zweiten einen mehr Aeolischen Charakter. Den Prolog nennt aber Aristoteles den ganzen Theil der Tragödie, welcher dem ersten Auftreten des Chors vorangeht; Epeisodien heisst der ganze Theil der Tragödie, welcher zwischen ganzen Chorgesängen in der Mitte liegt; Exodos endlich der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorgesang mehr folgt. Unter den Chorgesängen bildet aber die Parodos die erste Rede [1]) des ganzen Chores, das Stasimon dagegen ist das eigentliche Melos des Chores ohne Anapästen und Trochäen.

18. Die Parodos hat offenbar ihren Namen von dem Eintritt des Chores in die Orchestra durch das östliche oder westliche (je nachdem er aus der Fremde oder der Heimath kommend gedacht wurde) Portal, welches selbst Parodos heisst [2]). Während dieses Einzuges durch die Orchestra bis zur Thymele konnte der Chor bereits seine Parodos unter Flötenbegleitung absingen, wie in den Persern und im Agamemnon des Aeschylos, oder dieselbe erst bei seiner Aufstellung an der Thymele beginnen. Im ersten Falle war es eine Parodos im eigentlichen Sinne, die wohl nicht anders als im anapästischen Marschrhythmus gesetzt sein konnte, weil dazu durchaus eine Marschmelodie passen musste, unter welcher der Chor selbst stillschweigend, wenn auch in Eile, herannahete, wie im Prometheus, wo der gefesselte Held die Ankunft der Okeaniden in der Ferne hört, dieselbe auch noch in Iamben ankündigt, aber sobald die Musik der Parodos ertönt, schnell in den Marschrhythmus übergeht und darin fortfährt, bis der Chor sich an der Thy-

1) Aristoteles sagt absichtlich πρώτη λέξις, denn die Parodos ist nicht immer ein zusammenhängendes Chorlied, sondern eine Rede zwischen dem Chore und einem der Schauspieler, die aus Anapästen und andern leichten Rhythmen bestehen kann. Vgl. C. Lachmann de choricis systematis tragicorum Gr. Berl. 1819. und de mensurâ tragoediarum. Berl. 1822.

2) Plut. Vita Arati 23 p. 1037 C. Poll. IV, 126. Auch πυλών (Athen. 14, 622 B), πυλὶς (Pollux IV, 123) oder εἴςοδος (Ulpian. zu Demosth. in Mid. p. 34 Meier), und, in so fern er ein gewölbtes Bogenthor bildete, auch ἀψὶς genannt (Vita Aristoph. p. XII Bekker).

mele aufgestellt hat. Was der Chor jetzt stehend singt, konnte eben so wenig in Anapästen gedichtet sein, als Prometheus die Marschmelodie mit Iamben begleiten. Ueberhaupt ist wohl zu beachten, dass die parodischen Gesänge der Jungfrauenchöre mit Ausnahme der kriegerischen Danaïden von keinem der drei Tragiker jemals auf ähnliche Weise eingerichtet worden sind, wie die anapästischen Einzugslieder in den Persern und im Agamememnon. Man vergleiche nur die übrigen zwei Stücke des Aeschylos, worin die Choreuten ebenfalls Jungfrauen vorstellen, wie in den Sieben und den Choëphoren. Hier sind keine anapästischen Systeme, mit denen der Chor seine Parodos anhebt und gleich einer Dorischen Kriegsschaar im gemessenen Schritte durch die Orchestra zieht; wie würde ein solcher militärischer Marsch für Frauen in so ängstlicher Lage gepasst haben? sondern in den Sieben ist der Parodos durchaus lyrisch, und die Rhythmen beweisen, dass derselbe an der Thymele und nicht beim Einzuge gesungen ist. Vor Furcht zitternd eilt der Chor herbei, sich in demüthiger Stellung an den Stufen des Altars in Wehklagen und Gebete ergiessend. In den Choëphoren sagt der Chor selbst zu Anfange der Parodos, dass er, von Hause abgesandt, jetzt am Grabe des Agamemnon angelangt sei, um die Todtenopfer zu verrichten, und der ganze Inhalt des Liedes zeigt, dass es nicht beim Einzug gesungen sein kann. Das Stöhnen und allmählige Erwachen der Eumeniden im Delphischen Tempel, und die Art, wie sie sich auf der Bühne aufstellen und dann in lyrische Klagen über den entschlüpften Orestes ausbrechen, wird ferner Niemand eine Parodos nennen, schon desshalb nicht, weil die Eumeniden einzeln singen, so dass selbst die Aristotelische Definition hier nicht einmal anwendbar ist. Aber auch beim zweiten Eintreten des Chores nach der Metastasis, worauf die Scene durch die Periakten in den Tempel der Athena Polias verwandelt wird, ist kein Marsch zu statuiren, wie schon die Iamben beweisen, worin die Chorführerin spricht. Da aber der Chor hier zum zweiten Male und zwar jetzt erst in der Orchestra (früher nur auf der Bühne) erscheint, so kann, da beim ersten Erscheinen keine Parodos statt fand, hier auch keine

Epiparodos angenommen werden, wie im Ajas des Sophokles[1], wo eine wirkliche Parodos der Salaminischen Krieger (gleich der des Agamemnon und der Perser) vorangegangen ist[2].

19. In der Regel wird gleich in der Parodos das Verhältniss klar, in welchem der Chor zur tragischen Handlung steht, so dass der Zuschauer einsieht, auf welchen Anlass sich der Chor überhaupt versammelt hat[3]. Erfordert die Handlung des Stücks kein eiliges Erscheinen des Chores, und kann dieser ruhig seinen Einzug halten, wie in den Persern, Schutzflehenden, im Agamemnon u. s. w, so besteht die Parodos aus Anapästen, welche im Gehen vom ganzen Chore gesungen sein müssen. Anapästen aber galten eigentlich für kein melisches Versmaass und wurden auch im vollkommnen Melos weder gesetzt noch vorgetragen; daher wollen Einige die Parodos nicht schlechthin ein Melos oder eine Ode nennen, obgleich sie dieses in den meisten Fällen ist, indem keine Anapästen darin vorkommen[4]. Es muss aber auch öfters in der alten Tragödie der Fall gewesen sein, dass der Chor im Laufe eingeführt wurde. Für eine solche Parodos passte kein Versmaass besser als das trochäische[5], welches selbst vom

---

1) Vers 879. Der Chor tritt in zwei Hälften auf (865) und vereinigt sich an der Thymele zum Vortrage der Epiparodos.

2) Vers 134 ff. Die Metastasis erfolgt V. 814. Ein andres Beispiel der Metastasis und Epiparodos ist bei Euripides Alk. 749. 864. Vgl. Helena 392. 522. Die Sache selbst erklärt Poll. IV, 108. Tzetz. bei Cramer 3 p. 344, 16.

3) Argum. Aesch. Pers. Tzetz. bei Cramer 3 p. 344, 8 ff. Schol. zu Aristot. Poet. 12 p. 209 Tyrwhitt.

4) Diejenigen, welche, wie Tzetzes und der Schol. zu Eurip. Phön. 210 (vgl. Schol. zu Hesiod. Scut. bei Matthiae Eurip. fr. p. 23 f.) sagen, πάροδός ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ εἰςόδῳ, führen als Beispiel Eurip. Orest. 140 an: Σίγα, σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης. Aber mit diesen Worten redet Elektra den herannahenden Chor an, der auch gehorcht und sich dann der Bühne gegenüber stellend mit der Elektra eine Art von Kommos singt, die allerdings eine ᾠδή, aber keine Parodos, genannt werden kann; denn nicht der ganze Chor, sondern nur einzelne Mitglieder desselben singen. Indess ist auch die eigentliche Parodos im Orestes (310 ff.) eine ᾠδή, und keine λέξις, nur wird sie nicht beim Einzuge in die Orchestra gesungen, wie sich auch in andern Tragödien nachweisen lässt.

5) Schol. Arist. Ach. 203. Unter Trochäen sind hier ohne Zweifel Tetrameter zu verstehen; denn kleinere trochäische Reihen werden auch zum Melos verwendet und finden sich sehr häufig im Stasimon mit verwandten Rhythmen vereinigt.

Laufe dem Namen erhalten hat. Freilich besitzen wir kein Beispiel dieser Art mehr; aber Aristoteles hatte offenbar Fälle dieser Art vor Augen, indem er Anapästen und Trochäen von dem Stasimon ausschliesst und sie so indirekt der Parodos beilegt. Eine trochäische Parodos konnte aber eben so wenig ein Melos genannt werden als eine anapästische; daher ist hier ebenfalls blosse Recitation (λέξις), kein eigentlicher Chorgesang (ᾠδή) anzunehmen. Endlich findet noch eine dritte Art der Parodos im weitern Sinne statt, wo die Mitglieder des Chors nicht in geordneten Reihen, sondern einzeln und zerstreut (σποράδην) erscheinen, und sich dann erst späterhin zu ihrer gewöhnlichen Stellung an der Thymele vereinigen. So erscheint der Chor der Attischen Bürger im Oedipus auf Kolonos. Mit Zeichen des Entsetzens suchen die einzelnen Choreuten, besonders der Chorführer, den Frevler zu entdecken, welcher durch seine Tritte den allerheiligsten Ort entweiht hat. Die gewählte Form ist durchaus melisch, und nur das Ende der Strophe anapästisch, worauf dann eine lange Unterredung des Chorführers mit Oedipus und Antigone erfolgt, welche theils anapästisch, theils melisch ist, d. h. theils bloss recitirt, theils wirklich gesungen wird, und mit einem von Antigone melisch vorgetragenen Systeme daktylischer Verse schliesst. Seinem Wesen nach ist dieser erste, unter einzelne Chorglieder und Oedipus nebst Antigone vertheilte und mit Recitativ abwechselnde Gesang keine Parodos; denn schon das zerstreute Auftreten der einzelnen Choreuten schliesst den Gedanken an einen Gesang oder ein Recitativ des Gesammtchores aus. Nach Aristoteles' Benennung und Erklärung der Chorika ist diese vermeinte Parodos vielmehr ein Kommos. So auch die nächst folgende melische Partie, wo der Chorführer den Oedipus zum Geständniss seiner einzelnen Verbrechen bringt. Die Parodos würde dann erst in der Mitte des Stücks mit den Worten des Chores: *Εὐΐππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*, erfolgen[1]), denn hier singt der Gesammtchor das erste zusammenhängende Melos ohne Un-

---

1) Als Parodos betrachtet dieses Melos in der That Plut. an seni sit ger. resp. 3 p. 785 A.

terbrechung von Seiten der Sceniker. Aber mit demselben Rechte kann man dasselbe für ein **Stasimon** halten, da die Definition des Aristoteles genau darauf passt, und da füglich nicht mehr von einem **Einzugsliede** die Rede sein kann, nachdem die Handlung des Stücks bereits bis zur Katastrophe fortgeschritten ist. Daher muss man zwischen dem gewöhnlichen Sprachgebrauche, welcher alles, was der Chor im Einzelnen oder im Ganzen beim ersten Auftreten singt oder spricht, selbst wenn es einen kommatischen Charakter hat, eine **Parodos** nennt[1]), und der Aristotelischen Definition, die einen Vortrag des Gesammtchores erfordert, wohl unterscheiden. Schon der Name Parodos erinnert an das erste Auftreten des Chores, und verliert seine Bedeutung, sobald man einen Chorgesang in der Mitte einer Tragödie damit bezeichnet.

20. Meistens hat der parodische Gesang gleich dem Stasimon eine antistrophische oder epodische Gestalt, wie in den Phönissen des Euripides, wo in Rücksicht der metrischen Form zwischen der Parodos und dem ersten Stasimon kein wesentlicher Unterschied zu finden ist. Jene ist ohne anapästisches Recitativ im vollkommenen Melos gesetzt und als solches gleich dem Stasimon vom ganzen Chore gesungen worden. Oft tritt auch der Fall ein, dass unmittelbar nach der Parodos, womit der Chor durch die Orchestra gezogen ist, das erste Stasimon folgt, welches in dieser Stellung dann nothwendig einen von der vorangehenden Parodos verschiedenen Charakter haben muss. Der ältere tragische Stil hat bei dem Vorwalten des lyrischen Elements diese Verknüpfung von Parodos und Stasimon gewiss häufig angewandt. Zum Beweise dienen noch die Perser, die Schutz-

1) Wie die Schol. zu Soph. Elektra 121, Plutarch (Vita Lys. 15 p. 441 D) in Bezug auf Eurip. Elektra 167, und der Schol. zu Arist. Vesp. mit Rücksicht auf Aeschyl. Prom. 128, insofern mit 399 das erste Stasimon beginnen soll. In diesen drei Beispielen haben die Parodoi einen durchaus kommatischen Charakter, und können nicht dem Gesammtchore in den Mund gelegt werden. Diesen ähnlich ist die Parodos in Soph. Philokt. 135, in Euripides Hel. 180, und in der Medeia 148. Sehr regelmässig und der Aristotelischen Begriffsbestimmung genau entsprechend sind dagegen die Parodoi im Ajas, König Oedipus, in der Antigone und den Trachinierinnen. Vgl. Hermann, Elem. doctr. metr. p. 725.

flehenden und der Agamemnon des Aeschylos. Wie schon oben bemerkt wurde, sind die beiden ersten Stücke ohne Prolog, indem die Parodos dessen Stelle einnimmt und sich bis zu dem Punkte erstreckt, wo der Chor seinen Umzug durch die Orchestra vollbracht und nach der gewohnten Schwenkung sich an beiden Seiten der Thymele aufgestellt hat. Während dieser Zeit spricht er in Anapästen, wie auch im Agamemnon geschieht. Dann folgen in den Persern noch sechs Strophen und eine Epode in Ionischen Versen zwischen dem zweiten und dritten Strophenpaare. Auch diese melische Partie ist noch parodisch, und muss mit parodischen Bewegungen begleitet gedacht werden, während der Vortrag der Anapästen als Recitativ zu betrachten ist[1]. Nachdem nun jetzt der Chor seine feste Stellung an der Thymele eingenommen hat, hebt er vermuthlich nach einer kleinen Pause sofort das Stasimon in vier neuen Strophen an, deren metrische Form von der Parodos ganz verschieden ist. Auf ähnliche Art scheint auch der erste grosse Chorgesang im Agamemnon konstruirt zu sein, und der Anfang der Schutzflehenden zeigt uns dieselbe Gestalt, nur ohne Epode am Ende der Parodos. Diese grossartige Einrichtung der Chorgesänge, welche die Grammatiker nicht immer richtig beurtheilt haben, hängt mit dem wichtigen Antheile zusammen, welchen der Chor in den Stücken des Aeschylos an der Motivirung der Handlung hat. Sobald daher dieser Antheil beschränkt wurde, konnten auch der Umfang und die Form der Chorgesänge nicht dieselben bleiben.

21. Das Stasimon hat offenbar als Gegensatz der Parodos seinen Namen vom festen Stande[2] des Chores an der Thymele, nicht vor der Stätigkeit seiner rhythmischen

---

1) Von der anapästischen Form und Bezeichnung der Parodos spricht Hephäst. p. 128. 133, wo der Ausdruck ὁ χορὸς ἐν παρόδῳ λέγει (nicht ᾄδει) zu beachten ist.

2) Schol. zu Aristot. Poet: p. 209 Tyrwhitt. Tzetz. bei Cramer Anecd. 3 p. 344, 27 nach Eukleides; vgl. p. 346, 20, wo ein Beispiel aus Eurip. Hippol. 121 citirt, und somit angenommen wird, dass die Parodos in jener Tragödie bereits Vers 61 statt gefunden hat. S. auch die Schol. zu Aristoph. Ran. 1314, zu Vesp. 270, zu Eurip. Phoen. 210. Etym. M. p. 726, 2. Suidas v. στάσιμον, und d. Argum. zu Aesch. Pers. Hermann zu Aristot. Poet. p. 142. Elem. doctr. metr. p. 724 f. Epitome doctr. metr. p. 266.

Natur, die rein **melisch** ist, und keine Unterbrechungen durch iambisches, anapästisches oder trochäisches Recitativ leidet. Es bildet den eigenthümlich lyrischen Kern, aus dem die Tragödie erwuchs, während sich alle übrigen Theile erst später um diesen Mittelpunkt angesetzt und ausgebildet haben. Diesen Charakter der melischen Reinheit hat es auch immer bewahrt. Meistens erfolgt das erste Lied dieser Art, wenn der Chor die Leiden des Helden oder der Heldin schon ahnet, und die Katastrophe der Handlung nicht mehr fern ist. Daher erscheint der Inhalt desselben in der Regel klagend, und steht bei Sophokles und Aeschylos stets in unmittelbarer Beziehung zur Handlung des Stückes; nicht so bei Euripides, welcher nach dem Vorgange des **Agathon**[1]) dem Chore zuweilen Gesänge in den Mund legt, die weder den Mythus noch die Handlung der Tragödie, worin sie eingeschaltet sind, im entferntesten berühren, und deshalb überall untergebracht werden konnten, wo die Bühne von den Schauspielern verlassen war, und der Chor mit den Gesichtern den Zuschauern zugewandt (sonst stand er entweder der Bühne gegenüber in Gespräch mit den Scenikern oder in Halbchöre getheilt an beiden Seiten der Thymele) seine Stasima zu singen pflegte[2]). Die Zahl der Stasima in einer Tragödie ist sehr verschieden. Bei Aeschylos sind sie häufiger und von grösserm Umfange, z. B. im Agamemnon, bei Sophokles seltener und nicht sehr lang. Der Philoktetes z. B. hat nur ein einziges Stasimon in zwei Strophenpaaren gegen die Mitte des Stücks; der Ajas enthält deren zwei von gleicher Länge, die Elektra und der König Oedipus eben so viele, die Antigone dagegen vier, die Trachinierinnen und der Oedipus auf Kolonos drei.. Da nun die

---

1) Arist. Poet. 18, 22. Solche mit der Idee und der Handlung einer Tragödie unvereinbare Stasima nennt Aristoteles ἐμβόλιμα. Es versteht sich aber von selbst, dass nur Stasima dieses sein können.

2) Doch öfters blieben die handelnden Personen während eines Stasimons auf der Bühne, wie nicht nur im Prometheus des Aeschylos, sondern auch in den Trachinierinnen des Sophokles und auch sonst geschehen ist. Nicht immer zerfallen die Tragödien durch die Stasima in bestimmte Akte, oder motiviren das Erscheinen neuer Personen. Dieses konnte eben so gut durch eine Monodie geschehen, wie in Eurip. Hel. 366 ff.

Stasima dem Gange der Handlung gemäss ernsten und feierlichen Inhalts sind, und oft allgemeine Betrachtungen und Klagen über das Hinfällige alles Irdischen mit dem Gedanken über die besondere Lage des leidenden Helden verbinden, so müssen die begleitenden Tanzbewegungen des Chores ebenfalls würdevoll und gemessen gewesen sein. Diesem Charakter entspricht auch die Emmeleia, die nur für die Stasima in allen Fällen passend erscheint, während oft die grosse Eile und Unruhe der Parodos und die Leidenschaft der kommatischen Gesänge weit lebhaftere Tanzbewegungen und eine anschaulichere Gestikulation erforderte. Daher ist der Tanz, womit Telestes, jener geschickte Chormeister des Aeschylos, die tragischen Ereignisse in den Sieben vor Theben so ergreifend dargestellt haben soll[1], gewiss keine Emmeleia, sondern offenbar eine Art Hyporchem gewesen, welches sich für die erste kommatische Partie der genannten Tragödie ganz besonders zu eignen scheint. Es wird auch unter den verschiedenen Benennungen der lyrischen Theile einer Tragödie das Hyporchematikon erwähnt[2], welches, da das lyrische Hyporchem mit der Lebendigkeit des muthwilligen Kordax der Komödie verglichen wird, nothwendig einen von der Emmeleia ganz verschiedenen Charakter gehabt haben muss, und niemals auf das Stasimon angewandt sein kann. Stellen in den erhaltenen Tragödien, wo der Chor in freudiger Aufregung selbst den Pan, den Gott des lebhaften Tanzes, zur Aufführung Nysisch-Knossischer (d. h. Dionysisch-Kretischer, nach Art des Thaletas und Pratinas) Tänze anruft, weisen mit Sicherheit auf die hyperchematische Tanzweise hin[3].

22. Die Gesänge von der Bühne, welche, wenn sie mit dem Chore nicht kommatisch abwechseln, auch wohl Monodien genannt werden[4], sind nicht in antistrophischer

1) Aristokles bei Athen. 1, 20 F.

2) Tzetz. bei Cramer 3 p. 346, 3. Als Schreibfehler ist p. 348, 25 συνορχηματικόν zu betrachten. Creuzer, Wiener Jahrb. B. 61 p. 190.

3) Z. B. Soph. Aj. 693 ff. Trach. 205 ff., wo der Scholiast ausdrücklich bemerkt, es sei hier kein Stasimon, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται. Vgl. auch Eurip. Elek. 859 ff. Bak. 75 ff. 1151 ff.

4) Phot. Lex. v. μονῳδία p. 201 f. Suidas v. μονῳδεῖν und μονῳδία. Hesych. v. μονῳδεῖ. Tzetzes betrachtet sie als eine besondere Art

Form[1], sondern immer in einfachen Strophen gedichtet, gleich den Oden der Aeolischen Lyriker, mit denen sie auch das gemein haben, dass nur Einzelne sie sangen, wie Io im Prometheus[2] u. s. w. Ihr Vortrag war mehr mimetisch, als der Gesang des Chores, und wurde meistens von einer Flöte, seltener von einer Lyra, und wohl nie von mehrern Flöten oder mehrern Lyren begleitet[3]. Da die Stimme beim monodischen Gesange mit der Musik in denselben Noten syllabisch zusammenklang, und von derselben nicht bloss in ihren Grundtönen unterstützt wurde, wie gewöhnlich bei den Chorliedern geschah, so ist es leicht erklärlich, warum die Hellenen bei der Monodie lieber die Flöte hörten; denn die Töne der Flöte sind der menschlichen Stimme verwandter und verschmelzen sich leichter mit dieser zu einem symphonischen Gleichklange, als die weniger vollen schneller verklingenden und nicht so leicht mit der Stimme verschmelzbaren Töne der Lyra[4], welche in Vereinigung mit Flöten besser zur Begleitung eines vielstimmigen Chorgesanges durch Hebung und Lenkung der Grundtöne geeignet ist. Sobald nun diese Einzelgesänge der Bühne, welche meistens an den pathetischen Stellen der Tragödie eintreten und lyrische Klagen enthalten, mit dem Gesange des Chores antistrophisch abwechseln, heissen sie Kommoi[5], und sind in allen Tragödien sehr häufig, besonders gleich im Anfange nach der Parodos (im weitern Sinne des Worts), kommen aber niemals am Ende der Akte vor. Oft ist selbst die Parodos in kommatischer Form gedichtet, wie in der Helena des Euripides, wo die Heldin des Stücks die Strophen und die Epode, und der Chor der Hellenischen Sklavinnen die Antistrophen

---

von Poesie, wobei er an das Drama gar nicht oder nur an Stücke wie Lykophron's Kassandra denkt. Cramer Anecd. 3 p. 338, 23 fl. Vgl. Tzetz. Proleg. zu Lyk. p. 249. 261, wo Monoden als Dichter von Grabschriften erscheinen.

1) Aristot. Probl. XIX, 15: *τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα.*

2) Vers 562 ff. 594 ff., wo man vergebens versucht hat, die antistrophische Form einzuführen.

3) Der Grund davon ist nach Aristot. Probl. XIX, 9, *ὅτι ἀφανίζει τὴν ᾠδήν.* Die Begleitung mehrerer Flöten oder Lyren war zu stark für ein Solo.

4) Aristot. Probl. XIX, 43.

5) Schol. zu Aristot. Poet. p. 209 Tyrwhitt, zu Aesch. Eum. 159. Hermann zu Aristot. Poet. p. 150. 143. Elem. doctr. metr. p. 733.

singt, und beide bald darauf in kleinern kommatischen Partien sich bewegen, welche Helena mit einer klagenden Monodie beschliesst und sich dann selbst entfernt, nachdem der Chor bereits die Orchestra verlassen hat und über die Bühne durch die Mittelthür der hintern Scenenwand in den Pallast abgetreten ist, woraus er erst im zweiten Akte zurückkehrend sich wiederum über die Bühne in die Orchestra begiebt und seinen Stand an der Thymele einnimmt; denn, wie schon oben bemerkt wurde, gehört die Helena zu den wenigen erhaltenen Stücken, die eine Metastasis und Epiparodos haben. Es fügt sich auch wohl, dass die Partien des Kommos unter drei Personen vertheilt sind, wie in den Choëphoren des Aeschylos [1]. Hier wechselt der monodische Trauergesang des Orestes und der Elektra mit dem Chore ab. Auf ähnliche Art ist auch die erste lyrische Partie in Sophokles' Oedipus auf Kolonos konstruirt, wo der Chor mit Oedipus und Antigone theils im Melos, theils im Recitativ abwechselt. Was aber der Chor, als moralische Person, auf diese Art mit einem oder zwei der Skeniker abwechselnd vorträgt, wird theils dem Hegemon, theils den einzelnen Choreuten in den Mund gelegt, mag es nun rein lyrisch oder auch anapästisch sein. Die chorischen Anapästen fallen jedoch sonst in der Regel dem Hegemon allein zu. Theilt sich endlich der Chor in zwei Hälften und trägt er abwechselnd entweder durch alle Mitglieder oder durch die beiden Führer der Halbchöre lyrische Partien vor, an denen kein Sceniker Antheil hat, so kann man dieses keine Kommoi nennen, sondern es sind eben Hemichoria d. h. Halbchorgesänge [2], deren Komposition nach den Regeln andrer chorischer Lieder entworfen, und entweder auf Recitativ, oder auf eigentlich melischen Vortrag berechnet ist.

---

1) Vers 313 ff.

2) Aesch. Sept. 880 ff. Diesen Halbchören entsprechen erst in einiger Entfernung die Gesänge zweier Sceniker 968 ff. Solche oft durch längere dialogische Zwischenreden unterbrochene Strophen und Gegenstrophen, die zuweilen dem ganzen Chore zufallen, zeugen von der schönen Eurythmie und vollendeten Kunstform der antiken Tragödie. Beispiele Aesch. Sept. 425 ff. = 438 ff. 487 ff. — 527. 569 ff. = 632 ff. Soph. Phil. 391 ff. = 507 ff. Aesch. Eum. 781 ff. = 811 ff. 640 ff. — 673 ff. Agam. 1081 f. = 1085 f. 1089 f. = 1094 f

Das Recitativ begleitete öfters nur eine Lyra mit Akkorden, wie es ehedem bei dem Vortrage der epischen Gedichte der Fall gewesen war [1]; das vollkommene Melos hatte aber auch hier die Flöte zur Begleiterin, und konnte weder in hypodorischer noch in hypophrygischer Tonart gesetzt sein, da sich diese beiden, namentlich die erstere, mehr für die zum Kitharspiel vorgetragenen Gesänge der Bühne eigneten [2].

23. Uebrigens müssen wir auf die weitere Erörterung der Hellenischen Melopöie in Bezug auf das Drama verzichten. Das einzige Mittel, welches uns noch zu Gebote steht, um auf den Tonsatz der einzelnen Chorgesänge einen Schluss zu wagen, sind die Rhythmen, deren Anordnung und Abtheilung dem Forscher freilich noch immer ein weites Feld zur Uebung und Bewährung seines kritischen und metrischen Scharfsinnes darbietet. Anfangs, dürfen wir annehmen, folgte der Tragiker, welcher, gleich jedem Lyriker, die Melodien zu seinen Chorliedern selbst wählte oder setzte, der herkömmlichen Sitte seiner Zeit, mochte er sich nun der kitharodischen oder aulodischen Tonkunst anschliessen; denn, wie schon oben bemerkt wurde, hatte der Dorische Dithyrambos diese doppelte Art des Vortrages bereits angenommen, als die Tragödie daraus entstand. Wie bei unsrem Choral- und Kirchengesange gab die Musik im antiken Drama nur die Haupttöne an, wobei auf jede Silbe eine Note kam. Melodische Verzierungen und Passagen waren davon ausgeschlossen; doch kommen Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele der Flöte sowohl als der Laute vor. Was beim Epos und Dithyrambos die einfache Anabole war, blieb auch in der Tragödie und bildete sich erst späterhin, als das Flötenspiel den Gesang zu übertönen drohete, worüber schon Pratinas klagte [3], zu einem künstlichen Proaulion aus [4].

---

1) Sext. Empir. adv. math. 9, 17 p. 360, wo ein anapästisches System aus Eurip. Chrysipp. (fr. p. 121) als Beispiel angeführt, aber fälschlich unter die Stasima gezählt wird; denn von diesen sind Anapästen gänzlich ausgeschlossen.

2) Arist. Probl. XIX, 30 vgl. mit 49. Ausl. zu Horat. Epist. ad Pis. 216 f.

3) Oben p. 84 f. Vgl. Horat. Epist. ad Pis. 202 ff.

4) Aristot. Rhet. 3, 14. Plat. Kratyl. p. 418. Pollux IV, 43. Ein solches Proaulion bezeichnet z. B. Aristophanes selbst (Ekkles. 886), der überhaupt des Flötenspiels in seinen Stücken oft gedenkt, Nub. 310. Pax. 530. Vgl. Soph. Trach. 216 f. 640 ff.

An welcher Stelle des Chorgesanges ein Diaulion oder Zwischenspiel der Flöte ohne Gesang des Chores (also ein Solo) eintreten konnte, ist nicht immer zu ermitteln, da die Musikzeichen aus unsrem Texte der Dramatiker verschwunden sind[1]. Nachspiele der Flöten werden nicht erwähnt, und scheinen auch unpassend zu sein; aber bei Aeschylos, wie es scheint, kommen kytharodische Gesangweisen vor, deren musikalisches Nachschlagen Aristophanes durch das bekannte φλαττοθρατ lächerlich zu machen sucht[2]. Bei dem grossen Reichthum der Hellenen an lyrischen Gesangesweisen kann man annehmen, dass die ältern Tragiker die meisten ihrer Chorlieder zu schon bekannten Melodien dichteten[3]; denn zu den verschiedenen lyrischen Partien eines jeden Drama immer wieder einen neuen Tonsatz anzunehmen, ist wohl nicht erlaubt, da die Dichter von ihren Chören abhängig waren, die bei jeder neuen Didaskalie in der Regel wechselten und aus gewöhnlichen Bürgern bestanden, bei denen man nur die gewöhnliche Attische Erziehung und keine besondere Ausbildung zu Künstlern voraussetzen darf. Anders verhält es sich mit den Wettkämpfen der Flötenbläser, die besonders auftraten und meistens neue Kompositionen vortrugen, deren Verfasser öfters genannt werden, z. B. Telephanes, welcher einst dem Demosthenes als Choregen eines Musikchors die bestellten Flötenstücke lieferte[4]. Von solchen Komponisten ist der einen Musikchor einübende Lehrer oder Musikdirektor (διδάσκαλος χοροῦ) wiederum zu unterscheiden, wiewohl beides oft in einer Person vereinigt war[5]. Für die Darstellung der tragischen Chöre,

---

1) Jedoch ist die Parepigraphe zu dem Diaulion noch bemerkt in den Schol. zu Arist. Av. 223. Ran. 271. 313. 1282. Vgl. Suidas v. διαύλιον. Hesych. ead. v. Man nannte dieses Zwischenspiel auch Mesaulion. Der Flötenspieler war dabei den Zuschauern nicht sichtbar.

2) Arist. Ran. 1314 f.

3) Arist. Ran. 1231 ff., wo von Aeschylos und Euripides die Rede ist.

4) Demosth. ctr. Mid. 7 p. 32 f. Meier.

5) Gerade so war in der ältesten Periode der Dithyrambik und Dramatik der Dichter zugleich der Chorlehrer (διδάσκαλος). Etym. M. p. 272, 23. Harpokr., Hesych. und Suidas v. διδάσκαλος. Bekker Anecd. p. 238, 9. Daher sind ποιητής und διδάσκαλος gleichbedeutend. Arist. Pl. 797. Av. 913. In diesem Falle heisst der Gehülfe bei der Choreinübung des Dichters ὑποδιδάσκαλος. Phot. Lex. Hesych. Pollux IV, 106.

deren Einübung die ältern Dichter selbst übernahmen, stiftete Sophokles zuerst einen Sängerverein gebildeter Leute, die der jedesmalige Choregos einer Didaskalie durch einen von ihm besoldeten Didaskalos einüben liess[1]. Dieser musste ein des Gesanges und der Musik überaus kundiger Mann sein und gleich dem Aeneas des Pindaros, die ganze Komposition treu in sich aufnehmen und so im Geiste des Dichters auf die Choreuten übertragen können.

24. Die auf die melischen Partien der ältern Tragödie angewandten Tonarten sind wohl dieselben, in denen die ältern chorischen Lyriker, namentlich die Dithyrambiker, ihre Chorlieder setzten. Die Tonart musste sich aber durchaus nach dem Inhalte der einzelnen Gesänge richten; daher war sie in der Regel in den leidenschaftlichen kommatischen Wechselgesängen, die oft den lebendigsten Ausdruck eines von Schmerz zerrissenen Innern bilden, eine andre als in den sanften Klagen der Monodie, oder in der meist ruhigen und würdevollen Haltung der Stasima, welche als Ruhepunkte der Handlung den durch das tragische Spiel aufgeregten Sturm der Gefühle wieder beschwichtigen und dem Geiste Sammlung und erhabene Fassung verleihen sollten. Zu keiner dieser Gemüthsstimmungen und eben so wenig zu der Idee des tragischen Spiels überhaupt passt das weichliche unmännliche Chroma; und es wird auch ausdrücklich bemerkt, dass die Tragödie sich desselben geflissentlich enthalten habe[2]. Von keiner der auf tragische Chorgesänge angewandten Tonarten dürfen wir daher annehmen, dass sie im chromatischen Klaggeschlechte gesetzt sei; es bleibt also das enharmonische und diatonische Geschlecht für die Tragödie übrig; jedoch ist es uns nicht vergönnt, auch nur in einem einzelnen Falle die Anwendung eines von den beiden nachzuweisen. Das Diatonon, als das einfachste

---

1) Solche von den Choregen besoldete Chorlehrer waren z. B. Sannion (Demosth. ctr. Mid. p. 73) und Antisthenes (Xenoph. Mem. 3, 4, 4). Uebrigens bezahlte in frühern Zeiten der Dichter selbst seine Flötenbläser, besonders wenn der Chor siegte (Plut. de mus. 30 p. 1141 C D); späterhin gehörte die Ausstattung und Besoldung derselben zu den Verpflichtungen des Choregos; Demosth. a. a. O. Vgl. Athen. 14, 617 B.

2) Plut. de mus. 20 p. 1137 D. Oben B. 2, 1 p. 182 f. B. 2, 2 p. 174. 306. 323.

und naturgemässeste, ist ohne Zweifel das älteste, und besonders für den Vortrag des Gesammtchores geeignet, während im Einzelgesange die **Harmonia**, welche schon einen bedeutenden Fortschritt der Tonkunst voraussetzt, vorherrschte, besonders in dem Zeitalter der Aeolischen Lyriker, und als man anfing die Nomen und Dithyramben in den musischen Agonen mimetisch, d. h. durch einzelne Virtuosen, vortragen zu lassen [1]). Indess ist sie gewiss auch von den Tragikern vorzugsweise angewandt worden. Von den fünf ältern Tonarten wurde die **Dorische** und **Lydische** vielleicht am häufigsten auf die Stasima angewandt, weil diese in der Regel den Charakter und die Rhythmen enthalten, die sich für jene beiden Tonarten am besten eignen [2]). Dorisch sind offenbar viele der Aeschylischen Stasima; Lydisch dagegen die meisten der Euripideïschen, und einige der Sophokleïschen, besonders solche, die vorzugsweise in glykonischen Versen gedichtet sind. Indess kommen auch Dorische Klaggesänge (*οἶκτοι*, d. h. *κόμμοι*) vor [3]), und Lydische Parodoi, z. B. in der Antigone des Sophokles, wie schon das vorherrschende glykonische Versmaass beweist. Die Phrygische Melopöie soll unter den Attischen Dichtern zuerst Sophokles auf die eignen Lieder angewandt und mit dem dithyrambischen Tropos verschmolzen haben [4]); jedoch finden sich auch bei Aeschylos Phrygische Chorlieder; woraus erhellt, dass die Sophokleïsche Neuerung früh Beifall fand, und eben so, wie die Einführung von drei Schauspielern, von dem grossen Mitbewerber angenommen wurde. In welchen Fällen ferner die **Mixolydische** Tonart den Tragikern zweckmässig schien [5]), ist nicht mehr zu ermit-

---

1) Aristoteles Probl. XIX, 15: Πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν, χαλεπὸν ἦν· ὥστε ἐναρμόνια μᾶλλον μέλη ἐνῇδον· μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς ἑνὶ ῥᾷον, ἢ τοῖς πολλοῖς. Plutarch nennt die Harmonie das schönste der Tongeschlechter, das hauptsächlich wegen seiner Würde von den Alten sei gebraucht worden, de mus. 38 p. 1143 A.

2) Ueber die Dorische s. oben B. 2, 1 p. 81 ff. 182 f. B. 2, 2 p. 155. 514. 523; über die Lydische B. 2, 1 p. 285. 588 f. B. 2, 2 p. 145 ff. 284 f.

3) Plut. de mus. 17 p. 1156 F. Lydische Stasima sind Soph. Oed. Col. 668 ff. Eurip. Hel. 1471 ff. Vgl. oben B. 2, 1 p. 589.

4) Aristoxenos in d. Vit. Soph. extr.

5) Plut. de mus. 16 p. 1156 D. Oben B. 2, 2 p. 505. 566. 445 f.

teln. Die Ionische hatte sich schon im Zeitalter des Plato Eingang in die Theater verschafft[1], und bezeichnet gewiss die Periode der Auflösung der tragischen Musik, wodurch der pädagogische Zweck derselben vernichet ward, worüber Aristoxenos bereits klagte[2]. Vorbereitet war diese Periode schon seit Phrynis, und vollendet erscheint sie durch Timotheos, der nebst andern Kunstgenossen aus der Schule des Phrynis hervorgegangen war. Als rüstige Bekämpfer dieser neuen Richtung der Tonkunst sind Aristophanes und Pherekretes bekannt. Indess hat der Eifer dieser Männer den Fortschritten der musikalischen Freiheit kein Hinderniss in den Weg gelegt. Euripides leistete dem Timotheos den kräftigsten Vorschub[3], obgleich wir gestehen müssen, dass in seinen noch erhaltenen Sücken weder vom Chroma noch von der Ionischen Tonart irgend eine Spur vorhanden ist. Was übrigens die Erörterung und Auffassung des besondern Kunststils eines jeden der drei grossen Tragiker auch in Rücksicht der eigenthümlichen rhythmischen und musikalischen Gestaltung der Chorgesänge anlangt, so kann davon erst in der Darstellung des Lebens und Wirkens der einzelnen Dichter die Rede sein, zu wel-

---

1) Plut. de mus. 17 p. 1137 A.

2) Athen. 14, 632 B. Plut. de mus. 27 p. 1140 E. Vgl. oben B. 2, 1 p. 390, wo von der Anwendung der Ionischen Tonart auf die Lyrik die Rede ist.

3) Oben B. 2, 2 p. 325. 327. 445. Uebrigens konnte hier nur das Allgemeinste in Bezug auf die Melopöie der Tragiker berührt werden; die Forschung über d. Regeln des Tonsatzes, von denen wir fast gar nichts mehr wissen, und über die Einrichtung der Hellenischen Instrumente gehört nicht hierher. Vgl. oben B. 2, 1 p. 176-210. Drieberg's dreifache Monographie 1) Musikalische Wissenschaften der Griechen (1820); 2) Aufschlüsse über die Musik der Griechen (1820), und 3) Praktische Musik der Griechen (1821), sucht die Regeln des heutigen Generalbasses auf die Hellenische Tonkunst anzuwenden, und hat daher zu keinem erfreulichen Resultate führen können. Was Genelli (Theater zu Athen p. 109 ff.) darüber gesagt hat, beruht grösstentheils auf unrichtigen Voraussetzungen und giebt wenig Aufschluss über die Theatermusik. Vgl. Philological Museum Vol. 2 (Cambr. 1833) p. 435-448. R. G. Kiesewetter über die Musik der neuern Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik (1838), wo p. 58 ff. nur Weniges und allgemein Bekanntes über die Hellenen vorkommt. Von dem Wesen und der Bedeutung des tragischen Chors, wie er in den sämmtlichen noch vorhandenen Stücken erscheint, kann hier im allgemeinen verwiesen werden auf: Heeren de chori Graecorum tragici natura et indole, ratione argumenti habita. Gött. 1784. 47 S. in 4. (wiederholt in Seebode's Miscell. crit. 1, 545 ff.), Ilgen, Opusc. p. 49-88. J. Rabath de chori tragoediae Gr. natura et munere. Progr. Gleiwitz, 1827. 4.

cher wir jetzt übergehen. Zuerst wollen wir versuchen, ein Bild von Aeschylos zu entwerfen; dann wird Sophokles, und zuletzt Euripides folgen. Dieses sind die würdigsten Repräsentanten der drei verschiedenen Stile, durch welche sich die ganze Herrlichkeit der tragischen Kunst geoffenbart hat. Jeder dieser drei Stile wurde aber von mehrern Dichtern ausgebildet, von denen wir jedoch nichts Ganzes besitzen. Indess muss auch auf sie Rücksicht genommen werden, da die einzelnen Nachrichten über sie nicht selten zur Vervollständigung des Gemäldes im Einzelnen dienen können.

Achter Abschnitt.

Aeschylos aus Eleusis.

1. Leben und Thaten *).

1. Aeschylos, in der Attischen Ortschaft Eleusis geboren 1), wird gewöhnlich ein Athener genannt, weil er gleich allen dramatischen Dichtern Attika's seinen Wohnsitz in der Hauptstadt, dem glänzenden Mittelpunkte der gesammten tragischen Poesie 2), hatte. Er stammte aus einem alten Eupatriden-Geschlechte, das sich vielleicht bis auf Kodros zurückführen lässt, wenn der lebenslängliche Archon Ae-

---

*) Bücher über Aeschylos schrieben Glaukos aus Rhegion (Argum. Aesch. Pers.), Chamaeleon aus Herakleia (Athen. 9, 375 F. 10, 428 F) und der Pontische Herakleides (Diog. La. 5, 88). Daraus stammen die kurzen Notizen bei Suidas und in dem βίος Αἰσχύλου, wozu Robortellus zuerst aus Mss. bedeutende Nachträge lieferte (Butler T. 8 p. 161 f.). Unter den neuern Schriften verdienen besonders genannt zu werden Fr. Jacobs in d. Nachträgen zu Sulzer B. 2 p. 391-462 (1793). F. C. Petersen de Aeschyli vita et fabulis. Havn. 1816. 8. Vgl. Droysen, Aeschyl. B. 1 p. 167; B. 2 p. 301 ff. Gruppe, Ariadne p. 135 ff.

1) Antipat. Anthol. Pal. VII, 39. Aelian. Hist. an. LII, 16. Aristid. or. T. 1 p. 259 (434). Schol. Arist. Ran. 913. Ein *vir utique Siculus* heisst Aeschylos (bei Macrob. Sat. 5, 19) nur in Bezug auf seinen Aufenthalt in Sikelien. S. unten.

2) Plato Lach. p. 183 A B.

schylos, der Sohn des Agamestor, welcher noch Ol. 5, 4 = 757 vor Chr. regierte[1]), in der That zu seinen Vorfahren gehört. Sein Vater Euphorion[2]) stand vermuthlich in einem engern Verhältnisse zu dem Dienste der Demeter, besonders zu deren Mysterien, im hochheiligen Eleusis, wo die Kindheit des Aeschylos genährt ward, und sein Geist die ersten bleibenden Eindrücke empfing. Aus gutem Grunde lässt ihn daher Aristophanes beten[3]):

Demeter, einst du meines Geistes Nährerin,
O lass mich würdig deiner heilgen Weihen sein!

Es gab eine Sage, nach welcher Dionysos, der Schutzgott des Schauspiels, den einst in der Weinpflanzung des Vaters schlafenden Knaben zur Verherrlichung der tragischen Kunst aufgefordert und ihm so schon früh die Weihe dazu ertheilt haben soll[4]). Es wird auch allgemein berichtet, dass Aeschylos jung anfing Tragödien zu dichten; doch wurde er erst nach zurückgelegtem fünf und zwanzigsten Jahre, vielleicht dem gesetzlichen Alter der Tragiker[5]), zu einem Wettkampfe mit Chörilos und Pratinas zugelassen, und zwar in der siebenzigsten Olympiade[6]), jedoch ohne zu siegen. Da er nun im Jahre der Schlacht bei Marathon (im Spätsommer Ol. 72, 3 = 490 vor Chr.) Fünf und dreissig alt war[7]), so muss der erste Wettkampf des Dichters im Frühlinge des ersten Jahres der genannten Olympiade (500 vor Chr.)

---

1) Clinton F. H. Vol. 1 p. 101. 131 f. 150. 154. Tzetz. zu Hesiod. Ἔργ. 414.

2) Anthol. Pal. VII, 39. Append. Epigr. 3. Herod. 2, 156. Paus. 2, 24, 4. 8, 37, 6. Suid. Vit. Aesch.

3) Ran. 886 (915) Droysen.

4) Aeschylos erzählte diesen Mythus von sich selbst, Paus. 1, 21, 2, wahrscheinlich in der Monographie des Chamaeleon.

5) Auch Euripides durfte erst in diesem Alter in den tragischen Schranken erscheinen, und von Sophokles ist es bekannt, dass er bei seinem ersten Auftreten schon über 27 Jahre zählte, obgleich es von beiden Dichtern, wie auch von Agathon und Plato, heisst, sie hätten jung angefangen, Tragödien aufzuführen oder zu schreiben. Das gesetzliche Alter eines komischen Dichters war aber nach Einigen 40, nach Andern 30 Jahre (Schol. Arist. Nub. 530); denn da die alte Komödie einen starken politischen Einfluss ausübte, so sollte der Dichter ein möglichst reifes und besonnenes Alter erreicht haben, ehe er diesen Einfluss geltend machte. Aristophanes, der vor Erreichung des gesetzlichen Alters seine ersten Stücke unter fremdem Namen aufführen liess, spottet (Ran. 89) über die *μειρακύλλια τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μυρία.*

6) Suidas v. *Αἰσχύλος*, vgl. mit v. *Πρατίνας*. Petitus Misc. 3, 14 T. 1 p. 163.

7) Mar. Par. Ep. 49 (l. 64).

statt gefunden haben. Mithin ist sein Geburtsjahr Ol. 63, 4=525 zu setzen, was auch noch durch die Angabe bestätigt wird, dass er in einem Alter von Neun und sechzig Ol. 81, 1=456 vor Chr. gestorben ist[1]). Diejenigen, welche wie der Gr. Biograph des Sophokles ihn siebenzehn Jahre älter als Sophokles machten, liessen ihn schon im fünf und sechzigsten Jahre sterben, wie sein eigener Biograph berichtet, der ihn indess aus Versehen Ol. 40 geboren werden lässt und ihn dennoch für einen Zeitgenossen des Pindaros ausgiebt, der erst Ol. 64, 3=522 das Licht der Welt erblickte[2]).

2. Die Jugend des Aeschylos fällt gleich der des Simonides und Pindaros in jene ewig denkwürdige Periode, wo die Keime der durch Kleisthenes begründeten Freiheit des Attischen Volks sich trotz des Widerstandes der oligarchischen Parteien im In- und Auslande mit unglaublicher Schnelligkeit entwickelten. Alle Kämpfe, welche die junge Demokratie zu bestehen hatte, endeten zu ihrem Vortheile, und jeder errungene Sieg hob ihre innere Kraft und stärkte ihre äussere Ueberlegenheit. Das unmittelbare Interesse, welches ein jedes Mitglied des Attischen Staates an den öffentlichen Angelegenheiten nahm, eben weil die Verfassung in den Gemüthern des Volks begründet war, vereinigte bei drohender Gefahr alle zu dem gemeinsamen Zwecke der Selbstvertheidigung und des Vaterlandsschutzes. Dieser Gemeinsinn wurde früh in der Jugend geweckt, durch die öffentliche Erziehung genährt und befestigt, und im praktischen Leben mit einer Uneigennützigkeit ausgeübt, die in solcher Reinheit unter keinem andern Volke der Erde wieder zum Vorschein gekommen ist. Einflüsse dieser Art mussten einen jeden von Natur kräftigen und bildsamen Geist früh mit Begeisterung für das Wohl des Staates, dem er angehörte, erfüllen, und ihm auch die Bahn des Ruhmes, welche

---

1) Mar. Par. Ep. 60 (l. 74). Schol. Arist. Ach. 10.

2) Oben B. 2, 2 p. 201. Uebrigens stammt die verschiedene Angabe in derselben Vita Aesch. extr., wornach Aeschylos nur 65 Jahre gelebt haben soll, aus einer andern Quelle. So verdient auch der Schol. Arist. Ran. 75, welcher den Sophokles nur um 10 Jahre jünger macht als den Aeschylos, keine Berücksichtigung. Vgl. Casaubon de satyr. poesi p. 150 ff. Butler Aesch. T. 8 p. 62 ff.

die junge Freiheit mit raschen Schritten durchwandelte, einen geeigneten Wirkungskreis finden lassen. Mächtig angeregt durch die für eine gesunde Geistesentwickelung höchst günstigen Verhältnisse der Zeit, und im Genusse aller Vortheile einer edlen Erziehung, fühlte Aeschylos früh den innern Beruf zur Dichtkunst, welcher die neue Attische Verfassung durch Vermehrung und Lenkung der Kampfspiele und durch Erweiterung der Choregie eine höchst ehrenvolle Stellung im Staate verschafft hatte. Seiner vorherrschenden Neigung zur tragischen Poesie folgend, muss er im dunkeln unbewussten Streben nach höchster Vollendung der Kunst, die er noch in ihrer Kindheit vorfand, sich früh mit Entwürfen beschäftigt haben, die er demnächst in einer ganz neuen scenischen Umgebung und unter der Einwirkung der zweckmässigsten Kunstmittel, die sein erfindungsreicher Geist zuerst aussann, zur öffentlichen Aufführung bringen wollte. Wie es bei grossen schöpferischen Geistern, welche in irgend einer grossen Kunst die Bahn brechen, in der Regel der Fall ist, so strebte auch Aeschylos im Feuer der Begeisterung nach seinem hohen Ziele ohne sich ängstlich über Regeln Rechenschaft zu geben, die den Gang seiner Thätigkeit leiten sollten. Als der würdigste Repräsentant der Dionysischen Festlust schwang er sich über die beengenden Schranken der ärmlichen Alltäglichkeit hinaus, und schuf sich in einer höhern Sphäre der Phantasie eine neue Welt von Gedanken und Wünschen, deren Dasein der nüchterne Sinn nimmermehr ahnet. Kraft seines heiligen Berufs zum Tragiker, wozu ihn der Gott selbst im Eleusinischen Weingarten geweiht hatte, durfte er vor dem versammelten Volke das Höchste und Heiligste berühren, wie es die eigne ideale Weltanschauung und die Begeisterung ihm eingab. Bei dieser seligen Verklärung des innern Lebens traf er das Rechte, oft ohne es zu wissen, wie der besonnene Sophokles ganz richtig bemerkte[1]. Als ein vom Gotte selbst erkorner Ver-

1) Chamaeleon bei Athen. 10, 428 F; vgl. 1 p. 22 A. Eustath. Od. ϑ', p. 1598. So sind alle Stellen zu verstehen, wo der nüchterne Verstand dem Aeschylos Trunkenheit angedichtet hat (Plut. Symp. 1, 5 p. 622 D, Kallisthenes bei Lukian. Encom Demosth. 15). Es war die *ϑεία δύναμις* und *ϑεία μοῖρα* (worüber oben B. 1 p. 55 f.), ver-

herrlicher der Dionysischen Festlust heisst er auch ein Gefährte des Dionysos, und Gorgias behauptete von seinen Dramen, dass sie voll von Dionysos wären [1]).

3. Die Didaskalien berichten, dass Aeschylos den ersten tragischen Sieg Ol. 74, 1=484 vor Chr., d. h. sechzehn Jahr nach seinem ersten Auftreten, in einem Alter von Ein und vierzig errang [2]). Die Titel der Stücke, womit er siegte, sind nicht mehr bekannt, aber seine Mitbewerber konnten keine andre sein als Pratinas, Phrynichos oder Chörilos, dieselben, denen er in der Gunst des Attischen Volks und nach dem Urtheile der beeidigten Kampfrichter bisher hatte nachstehen müssen. In der Zwischenzeit war das neue steinerne Theater entstanden, da das alte Gerüst von Brettern merkwürdiger Weise bei der ersten Vorstellung des Aeschylos zusammenstürzte, gerade als wenn die jetzt beginnende neue Epoche der tragischen Kunst durch dieses Ereigniss hätte bezeichnet werden sollen. Die zahlreichen Erfindungen, wodurch Aeschylos auch die äussere Darstellung seiner Dramen verherrlichte, beziehen sich auf die erste Einrichtung des neuen steinernen Theaters, welches die grössten Künstler der Zeit, wie Agatharchos, unter der Leitung und nach den Angaben des grossen Tragikers durch stehende Dekorationen u. s. w. auf eine höchst würdige und der erhabenen Idee der Tragödie trefflich entsprechende Weise verzierten. Ja man kann dreist behaupten, dass ohne einen Aeschylos es den Athenern nie eingefallen sein würde, ein Theater von solchen Dimensionen zu erbauen oder einen auf so erhabenen Effekt berechneten scenischen Apparat einzurichten. Indess war dieses nicht die einzige Beschäftigung des Aeschylos vor seinem ersten tragischen Siege. Sechs Jahre früher hatte er mit seinem ältern Bruder Kynägeiros den thätigsten Antheil genommen an der Schlacht bei Marathon [3]), so dass

möge welcher Aeschylos seine unsterblichen Schöpfungen zu Stande brachte. — Uebrigens geben die Abhh. von J. G. Hauptmann (de Aeschylo ejusque tragoediis, Gera, 1741), And. Baillet (Jugemens des savans T. 3, 2 p. 334 ff.) und selbst die neuere von Conz (Kleine pros. Schr. Neue Samml., 1823, p. 121-141) sehr ungenügende Auskunft.

1) Plut. Symp. 7, 10, 2 p. 715 D E.

2) Mar. Par. Ep. 51.

3) Phot. Lex. v. Μαραθώνιον ποίημα p. 181. Vit. Aesch. Mar. Par. Ep. 49. Suidas v. Αἰσχύλος. Tzetz. zu Hesiod. Ἔργ. 414.

seine Heldenthaten selbst im Attischen Theater den Gegenstand eines Gemäldes bildeten, welches für älter und ehrwürdiger galt, als die Statue, welche ihm daselbst als tragischem Dichter gesetzt war[1]). Wie alle Zeit- und Kampfgenossen betrachtete er seinen Antheil an diesem weltberühmten Siege als den Gipfel seines Ruhmes und als die einzig denkwürdige That seines vielbewegten Lebens[2]), wiewohl auch Artemision, Salamis und Platää Zeugen seines Muthes und seiner ausdauernden Tapferkeit waren[3]). Als die bei Marathon besiegten Perser sich auf ihre Schiffe flüchteten, verlor Kynägeiros, welcher dieselben mit Wuth verfolgte, durch einen Beilhieb die eine Hand, mit welcher er das Hintertheil eines feindlichen Schiffes fest hielt[4]). Historiker, Redner[5]), Dichter[6]) und Maler[7]) haben unter den Hellenen gewetteifert, diese tapfere That des unerschrockenen Heldenbruders des Aeschylos zu verherrlichen, und, wie alles aus der Marathonischen Zeit, durch Uebertreibung bis zum Unglaublichen zu vergrössern. Nach dem Verluste der einen Hand, soll er nämlich mit der andern, und als auch diese abgehauen war, mit den Zähnen das feindliche Schiff gepackt haben[8]). In der Schlacht bei Salamis zeichnete sich neben Aeschylos noch dessen jüngerer Bruder Ameinias[9]) ganz besonders aus. Er war es, der als Trierarch den Kampf begann, und gleich beim ersten Angriffe ein feindliches Schiff in den Grund bohrte[10]). Er war

---

1) Paus. 1, 21, 2.

2) S. die eigne Grabschrift in d. Vita Aesch. (auch in der Anthol. Pal. Append. Epigr. 3. Jacobs), wo der Ruhm des tragischen Dichters gar nicht erwähnt wird. Vgl. Paus. 1, 14, 5. Ath. 14, 627 C.

3) Paus. 1, 14, 5. Vita Aesch.

4) Herod. 6, 114. (Tzetz. Chil. 1, 867, und bei Cramer Anecd. Gr. 4 p. 34, 25. Lukian. Demonax §. 35). Plut. parall. 1 p. 305 C, wo Kynägeiros sogar zum Mitfeldherrn des Miltiades und Kallimachos gemacht wird. Vgl. Plin. N. H. 35, 34. Stob. Flor. p. 91, 11. Uebrigens fiel Kynägeiros in dieser Schlacht, wie Herodotos ausdrücklich berichtet.

5) Polemo or. 1. Vgl. Max. Tyr. 5, 9. Aristid. or. Panath. 1 p. 216 u. dazu die Schol. bei Frommel und Dindorf. Phot. Lex. v. Μαραθώνιον ποίημα p. 181.

6) Kornel. und Paul. Silentar. in d. Anthol. Planud. IV, 117. 118.

7) Wie Panaenos, ein Bruder des Phidias (Plin. N. H. 35, 34. Paus. 5, 11, 6), Nikon oder Polygnotos von Thasos (Aelian. Hist. anim. 7, 38), und Phasis (Anthol. Planud. IV, 117.

8) Justin. 2, 9. Jacobs zur Anthol. Gr. 2 p. 200 (Pal. VI, p. 276).

9) Vita Aesch. Aelian. V. H. 5, 19 ibiq. Perizon. Tzetz. zu Hesiod. Ἔργ. 414.

10) Herodotos 8, 84. Hier, wie

es, der das schnelle Schiff der Artemisia, auf deren Gefangennehmung die erbitterten Athener einen Preis von 10,000 Dr. (2380 Rthlr.) gesetzt hatten, am weitesten verfolgte, und sicherlich genommen haben würde, wenn ihm die Besitzerin und der Preis bekannt gewesen wäre[1]. Er war es, dem man nachher als dem einzigen Athener, dem ganzen Staate Aegina gegenüber, den ersten Preis der Tapferkeit zuerkannte[2]. Er war es endlich, der seinem Bruder, als dieser einst der Asebeia wegen gesteinigt werden sollte, durch die blosse Erinnerung an seine frühern Thaten, die Freiheit wieder verschaffte[3].

4. Es ist für die Kenntniss der Aeschylischen Poesie von hoher Wichtigkeit, die drei Söhne des Euphorion in der schönsten Kraft ihres Lebens überall in dem Vordertreffen zu erblicken, sie kämpfen und bluten zu sehen für Freiheit und Vaterland, indem sie ruhmgekrönt Theil nehmen an dem rüstigen Aufschwunge des kühn emporstrebenden neuen Lebens. Jetzt erst durch den Glanz der Waffenthaten gehoben, scheint Aeschylos auch die ihm als tragischem Dichter gebührende Anerkennung in Athen gefunden zu haben, indem er, wie gesagt, bald nach dem Marathonischen Siege und noch vor der Schlacht bei Salamis, seinen ersten tragischen Sieg feierte. Versuche in andern Zweigen der Dichtkunst lehnte er selbst nach den dringendsten Bitten sei-

---

gleich darauf (8, 93), heisst Ameinias ein Παλληνεύς, ἀνὴρ Ἀθηναῖος, und Plutarch (Vita Themist. 14 p. 119 C), welcher das in den Grund gebohrte feindliche Schiff als das des Ariamenes, eines Bruders des Xerxes (dessen Leichnam die Fluthen der Artemisia zuführten), bezeichnet, nennt denselben Ameinias einen Δεκελεύς, vermuthlich weil er in beiden Attischen Demen Besitzthümer oder das Bürgerrecht hatte. Dass aber der Bruder des Aeschylos gemeint sei, daran lässt Diodor. Sic. XI, 27 nicht zweifeln. Auch bezeichnet Aeschylos selbst (Pers. 409) jenen ersten Angriff: ἦρξε δ' ἐμβολῆς Ἑλληνικὴ ναῦς, ohne jedoch seinen Bruder zu nennen. Vgl. indess Hermann Opusc. 2 p. 166. Klausen Theolog. Aesch. p. 1.

1) Herod. 8, 93.

2) Diodor. Sic. XI, 27. Aelian. V. H. 5, 19. Plutarch (compar. Arist. 2 p. 353 C) stellt beide Brüder, Ameinias sowohl als Kynägeiros, dem Aristeides gleich. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass die gesammte Familie des Aeschylos zu der politischen Partei des Aristeides gehörte. Klausen Theologum. Aesch. p. 2.

3) Aelian. V. H. 5, 19, wo jedoch vermuthlich eine Verwechselung des Ameinias mit Kynägeiros vorgefallen ist. Denn dass auch jener die Hand im Gefechte verloren habe, ist sonst nicht bekannt.

ner Freunde ab, z. B. einen Päan auf Apollo, vermuthlich bei Gelegenheit der Siegsfeier von Salamis. Denn er behauptete, Tynnichos habe darin schon das Höchste geleistet[1]. Und in der That spricht Plato von diesem Päan des Chalkidischen Dichters mit Bewunderung und sagt, er sei noch zu seiner Zeit in Aller Munde[2]. Doch trat Aeschylos gleich nach der Schlacht bei Marathon mit dem bejahrten Simonides in die Schranken, wurde aber von diesem in der Elegie auf die bei Marathon gefallenen Athener besiegt[3]. Obgleich ein näheres Interesse ihn an den Gegenstand dieses Gedichts knüpfte, und er unter den hochherzigen Kampfgenossen, deren Tod durch die Elegie verherrlicht werden sollte, selbst den eignen Bruder betrauerte, so konnte er doch den Gedanken, von einem Simonides übertroffen zu sein, leicht verschmerzen, um so mehr, wenn er sah, dass das Loos der theuern Gefallenen in der That auf eine höchst ergreifende Weise besungen worden war. Denn in der Elegie wie im Threnos hat Simonides überhaupt das Höchste geleistet. Es ist also nicht wahrscheinlich, dass Aeschylos aus Verdruss über diesen Sieg des Dichters von Keos in der Blüthe der jungen Freiheit und der eignen Hoffnungen noch vor der Schlacht bei Salamis sein Vaterland verlassen und sich nach Sikelien zum König Hiero begeben habe. Im Gegentheil sehen wir ihn gerade damals in der Blüthe des eignen Ruhmes seinen ersten tragischen Sieg feiern und bald darauf wiederum den thätigsten Antheil nehmen an den beiden Siegen bei Salamis und Platää. Sein aufstrebender Geist hatte durch dieses thatkräftige Leben, durch die beständige Aufregung unter den Drohungen der Gefahr, durch den Kampf für Freiheit oder Tod offenbar eine höhere Spannung, eine grössere Uebersicht menschlicher Neigungen und

---

1) Porphyr. de abstin. 2, 18.

2) Oben B. 1 p. 33 f. Vielleicht ist dieses der Päan, welchen Sophokles als Knabe bei der Salaminischen Siegsfeier vorsang. Vit. Soph.

3) Oben B. 2, 1 p. 262. B. 2, 2 p. 128. 143. Vgl. C. E. Ch. Schneider, Index Lectt. hiem. in Univ. Vratislav. 1824. Plut. Sympos. 1, 10, 3 p. 628 E. Aesch. fr. 427 Dind. Die von Einigen (Stanley Aesch. T. 8 p. 70 ed. Butler, u. Droysen Aesch. 2 p. 502) hierher gezogenen Epigramme der Anthol. Pal. VII, 254. 255 sind übrigens nicht die fraglichen Gedichte auf die gefallenen Helden von Marathon.

Bestrebungen erlangt. Jene ernste Weltanschauung, jene heroische Grossartigkeit, die uns in seinen Tragödien entgegen tritt, sie zeugen von einer Hochherzigkeit und Erhabenheit der Gesinnung, die nur die Zeit hervorrufen konnte, in welcher sein eignes thatenreiches Leben fällt. Er blieb fortan der würdigste und unter der bald erfolgenden Veränderung im Attischen Staatsleben der einzige Repräsentant der Marathonischen Zeit, die sein inneres Leben zur Reife gebracht hatte. Das ist eben das Grosse der Hellenischen Welt, das Eigenthümliche einer ausgezeichneten Bildungsepoche in dem tiefsinnigen Streben eines grossen Dichters zu offenbaren, dessen Schöpfungen dann als das köstlichste Vermächtniss allen kommenden Geschlechtern die Herrlichkeit der Zeit bezeugen konnten, der das Vaterland seine Grösse verdankte. Aeschylos ist sich durchaus gleich geblieben. So oft er auftrat, erinnerte er durch die sinnreiche Beziehung, die er den tragischen Mythen der grauen Vorzeit auf die Gegenwart zu geben wusste, an die Tugenden jener Periode, in welcher das Volk die drohendste aller Gefahren bestanden und die preiswürdigsten Thaten vollbracht hatte.

5. Die meisten tragischen Siege des Aeschylos (es waren deren dreizehn oder gar achtundzwanzig, wenn man alle diejenigen mitzählte, welche den wiederholten Aufführungen seiner Dramen auch nach dem Tode des Verfassers noch zuerkannt wurden) müssen in jene Zeiten der Perserkriege bis zur völligen Beendigung derselben (durch Kimon's Doppelsieg am Eurymedon nach Ol. 77 = 470 vor Chr.) fallen. Die Didaskalien führen in dieser kurzen Periode von sechzehn Jahren (von Ol. 74, 1, wo Aeschylos zuerst siegte, bis Ol. 78, 1, wo Sophokles zuerst auftrat) freilich nur den einzigen Sieg der Persertrilogie Ol. 77, 1 = 472 vor Chr. an[1]; und wir wissen ausserdem, dass Phrynichos mit seinen Persern kurz vorher Ol. 76, 1 = 476 den ersten Preis erhielt, und dass der Ruhm des Chörilos noch im Jahre nach Aeschylos' erstem Siege,

1) Euseb. p. 343 Mai setzt den Ruhm des Aeschylos Ol. 76, 2. Vgl. Synkell. p. 254 B.

Ol. 74, 2 von Eusebios angesetzt wird, vermuthlich weil dieser höchst fruchtbare Tragiker gerade damals neben Aeschylos noch glänzend erschien und diesem zum letzten Male den Vorrang abgewann; denn die alten Chroniken können niemals das Jahr der Besiegung als die Zeit des höchsten Ruhmes eines Dichters angeben. Aber sonst kann kein andrer Dichter dem Aeschylos den Glanz jener sechzehn Jahre streitig gemacht haben; denn da wir wissen, dass seine letzte Didaskalie, die Oresteia, erst Ol. 80, 3 = 458 vor Chr. gekrönt wurde, und der Verfasser in der Zwischenzeit von Ol. 78 bis 80 nicht in Athen war, und Ol. 81, 1 in Sikelien gestorben ist, so bleiben uns von den sechzehn genannten Jahren zwölf Siegsjahre des Aeschylos übrig. Wir haben also eine nur durch vier Didaskalien des Chörilos, Pratinas oder Phrynichos unterbrochene Reihe von achtundvierzig siegreichen Aeschylischen Dramen, vorausgesetzt, dass jedes Mal eine ganze Tetralogie aufgeführt wurde, woran nicht zu zweifeln ist, da selbst Chörilos und Pratinas, wenn auch nicht Phrynichos, eine hinlängliche Anzahl Dramen geschrieben haben, um auch der Form nach als Mitbewerber des Aeschylos auftreten zu können.

6. Bei dem unaufhaltsam raschen Fortstreben des Attischen Geistes nach dem höchsten Ziele seines Ehrgeizes, der Hegemonie von Hellas, wurden die Marathonische Zeit und deren ehrwürdige Vertreter schnell in den Hintergrund gedrängt. Ein Miltiades hatte den Siegern von Salamis, dem Themistokles und Aristeides, und diese wiederum dem Kimon, dem ersten, welcher der neu errungenen Hegemonie unter den gesammten Hellenischen Bundesstaaten Ansehen und Nachdruck verschaffte, Platz machen müssen. Ein neues Geschlecht war in dem kurzen etwa zwanzig Jahre umfassenden Zeitraum herangewachsen, welches im sicheren Besitze aller jener grossen und zahlreichen Vortheile, welche die Väter mit ihrem Blute erkämpft hatten, noch immer vorwärts strebte, sich neue Bahnen des Ruhmes eröffnete, und, nicht zufrieden mit dem friedlichen Genusse der Gegenwart, in seinen immer kühnern Unternehmungen nur zu deutlich zeigte, dass der lockende Schein der Macht dasselbe hinaustrieb über die Schranken der besonnenen Mä-

ssigung und beharrlichen Tugend. Diesem jüngern Geschlechte, das auf dem Boden der Marathonischen Heldenzeit empor gewachsen war, gehörte **Sophokles** an, welcher mit demselben Rechte ein Zögling und Günstling dieser neuen Periode genannt zu werden verdient, als Aeschylos der ältern. Aber gerade desshalb musste der ältere dem jüngern gleich beim ersten Wettkampfe auch weichen, wie **Themistokles** dem **Kimon** hatte weichen müssen. Und für die Geschichte der Tragik höchst bedeutungsvoll ist der Umstand, dass gerade Kimon Richter war in diesem Wettkampfe[1]. Mit ihm, dem Freunde der verwandten Eupatriden und der Spartanischen Oligarchie, mit der er auch ein Bündniss schloss, beginnt eine neue Stadie in der Geschichte Athens, die aber leider nur zu bald durchlaufen war. Sophokles, der noch in den Glanz des Perikleïschen Zeitalters hinüber blühete, blieb dem Principe seiner Kunst eben so treu als Aeschylos dem seinigen; aber beide konnten nicht neben einander bestehen. Die Stimmung des Volks und die ganze geistige Physiognomie der schönen aber kurzen Blüthezeit des Attischen Lebens fing an sich zu sehr zu verändern, als dass der strenge Ernst eines Aeschylos sich länger damit hätte befreunden können. Seine aus der Marathonischen Zeit stammenden Begriffe von Frömmigkeit und Mässigung, als steter Richtschnur des öffentlichen Lebens, seine höhere Weltanschauung, nach welcher der sittliche Werth und die Thätigkeit des Menschen durch höhere Pflichten als die persönlichen und durch eine höhere Richtung als die moralische bestimmt werden, stehen in geradem Widerspruche mit der beginnenden Verflüchtigung alles Bestehenden und Anerkannten der Perikleïschen Periode, in welcher die Ehrfurcht für das Alte verschwand und der unwiderstehlichen Demokratie alles geopfert wurde, was nur irgend zu opfern war. Es herrschte nicht mehr die Hingebung und Begeisterung im Volke, die den Themistokles und Aristeides bei der Begründung der jungen Freiheit begleitet hatten; kurz, der erste Akt des grossen vaterländischen Drama war vorüber, und mit ihm der Einfluss des

---

1) Plut. Vita Cim. 8 p. 483 F.

Aeschylos, der diese kurze Periode ihrem ethischen Werthe nach am reinsten darstellt. Entrüstet über die rasche Wendung der Volksgunst, und die veränderte Richtung des öffentlichen Lebens erkennend, verliess er Athen und begab sich nach Syrakus [1]) zum König Hiero [2]), an dessen Hofe gerade damals auch andre Hellenische Dichter eine gute Aufnahme fanden [3]).

7. Dieses ist der wahre Beweggrund zur Auswandrung des Aeschylos gewesen. Die Zurücksetzung, welche er beim ersten Auftreten des Sophokles erfuhr, reicht allein nicht hin, einen solchen Entschluss zu motiviren, da die ersten sechzehn Jahre seiner dramatischen Laufbahn den Dichter mit Kränkungen dieser Art hinlänglich bekannt gemacht haben müssen, und bei den häufigen Wettkämpfen zu Athen nichts gewöhnlicher war, als besiegte Kampfbewerber zu sehen. Im günstigsten Falle jubelte das Volk und der Besiegte zog sich schweigend zurück [4]), und suchte bei der nächsten Gelegenheit durch erhöhte Kraftanstrengung die jauchzende Theilnahme des Publikums auf seiner Seite zu haben. Tiefer müssen also die Ursachen gelegen haben, die den siebenundfunfzigjährigen Aeschylos bewogen, seiner Heimath, der er selbst und seine Brüder so theure Opfer gebracht hatten, zu entsagen. Die gänzliche Umgestaltung der politischen Verhältnisse, in die seine Geistesrichtung nicht mehr passte, und daher Anstoss gab bei der herrschenden Partei, die in ihm einen einflussreichen Gegner erkannte und ihn desshalb durch Anklagen der Asebeia u. s. w. als ein gefährliches Mitglied des Staates zu brandmarken suchte [5]); solche Verhältnisse waren es, die ihm das fer-

---

1) Plut. Vita Cim. 8 p. 485 F; de exil. 13 p. 604 E.

2) Vita Aesch. Paus. 1, 2, 3.

3) Oben B. 2, 2 p. 131 f. 171. 184. 211 f.

4) Nach der eignen Bemerkung des Aeschylos in Gegenwart des Tragikers Ion von Chios bei Plut. de aud. poet. 10 p. 29 F, de profect. in virt. 8 p. 79 D E. Hierher gehört auch der Ausspruch des Aeschylos: „Er weihe seine Tragödien der Zeit" (oben p. 9 Note 1), der am besten auf den Sieg des Sophokles bezogen wird. Vgl. Eustath. zu Il. p. 1298, 57.

5) Vielleicht hängt auch der berühmte Prozess des Aeschylos wegen Entweihung der Mysterien mit der Auswanderung zusammen, und fällt also vermuthlich in dieselbe Olympiade, in welcher der Wettkampf mit Sophokles statt fand. Ja, man kann annehmen, dass die in diesem

nere Verweilen in Athen unerträglich machten. Noch im Jahre seiner dramatischen Niederlage Ol. 78, 1 = 468 vor Chr. begab er sich also nach Syrakus, wo Hiero seit Ol. 75, 3 = 478 herrschte, aber im Jahre nach Aeschylos' Ankunft bereits starb[1]). Nun berichtet der Biograph ferner, dass Aeschylos gerade zur Zeit der Gründung der Stadt Aetna unter Hiero nach Sikelien gekommen sei, und gleich darauf seine Aetnäerinnen aufgeführt habe, worin er den Bewohnern der neuen Stadt ein glückliches Loos für die Zukunft verheissen. Dieselbe Stiftung feiert auch Pindaros Ol. 76, 4, da Chromios im Nemeïschen Siege als Aetnäer war ausgerufen worden. Folglich muss Aetna, welches vorher Katana hiess, gleich nach der Thronbesteigung des Hiero mit seinen neuen Bewohnern seinen Namen gewechselt, nach dem Tode des Herrschers aber, als die Katanäer sich wieder in den Besitz desselben setzten, und die vertriebenen Aetnäer das noch höher an Aetna liegende Städtchen Innesa einnahmen und Aetna benannten, diesen wiederum mit Katana umgetauscht haben[2]). Als daher Aeschylos nach Syrakus kam, hatte die neue Stiftung des Hiero wenigstens schon fünf bis sechs Jahre bestanden, was keinesweges zu spät ist, um bei einer neuen Gelegenheit, die der Tragiker bei der Aufführung seiner Aetnäerinnen fand, dieselbe nochmals zu verherrlichen. Wüssten wir nun mehr von dem Inhalte dieses Stückes, welches nach dem Chore benannt zu sein scheint und schwerlich zu einer Trilogie gehört haben kann, so liesse sich auch die Beziehung wohl noch entdecken, in welcher die Dichtung zu der Stadt Aetna stand.

Wettkampfe von Aeschylos aufgeführte Tetralogie die nächste Veranlassung zu jener Klage gab. Angeführt werden (von Eustratios zu Aristot. Eth. Nicom. 3, 2) die Schützinnen, die Priesterinnen, der Sisyphos, die Iphigenia und der Oedipus als Stücke des Aeschylos, worin Mystisches enthüllt zu sein scheine. Andere nennen die vermehrte Zahl oder den Ausgang der Eumeniden (Apsin. in Walz Rhet. Gr. T. 9 p. 478. Hermann Opusc. 2 p. 126 f. 138. 163. 166), woraus jedoch keine Entweihung der Mysterien gefolgert werden kann. Aeschylos war gewiss mit Sokrates in demselben Falle. Vgl. Welcker Trilogie p. 106 ff. Lobeck Agl. p. 77. 81. Meine Schrift über Orpheus p. 139.

1) Diodor. Sic. XI, 66. Schol. Pind. Ol. α', 1. Der Tod des Aristeides und Simonides fällt in dasselbe Jahr, 467 vor Chr. Plutarch Vita Aristid. 26. Cornel. Nep. 3. Mar. Par. Ep. 58.

2) Str. 6 p. 268 C = 412 A.

Wir erfahren nur, dass die Palischen Gottheiten darin vorkamen [1]. Diese hatten ihren Lokalkultus in der Gegend von Katana (Aetna) am Flusse Simäthos, und die Sikelische Sage liess sie von Zeus und der Nymphe Aetna (oder Thalia) abstammen [2]. War nun der Mythus von der Nymphe Aetna und der mystischen Geburt der Paliker Gegenstand der Tragödie, woran wohl nicht zu zweifeln ist, so konnte dieselbe auch den Titel Aetna führen, wie derselbe handschriftlich so oft, und namentlich auch in der Hauptstelle bei Macrobius vorkommt. Auf alle Fälle steht die Zeit ihrer Aufführung ziemlich fest und muss Ol. 78, 1 zu Ende, oder Ol. 78, 2 zu Anfange statt gefunden haben, da Hiero die Olympischen Spiele dieses Jahres, worin er mit dem Viergespanne gesiegt hatte, noch überlebte [3].

8. In dieselbe Zeit muss auch die zweite Vorstellung der Persertrilogie im Theater zu Syrakus fallen, womit der Dichter zuerst Ol. 77, 1 = 472 vor Chr. in Athen gesiegt hatte, wie wir aus den Didaskalien ersehen. Die grosse Achtung, in welcher Aeschylos nach dem Zeugnisse seines Biographen bei Hiero stand, beruhete hauptsächlich auf dieser Vorstellung [4], von welcher sogar angenommen wird, dass sie auf Hiero's eigne Veranlassung bald nach

---

1) Macrob. Sat. 5, 19: Mehr hat auch Hermann in dem Programme de Aeschyli Aetnaeis (Novbr. 1837) nach Welcker (Trilogie p. 566. Annal. del Instit. archeol. T. 2 fasc. 2. 3 p. 245 ff.) nicht herausgebracht. Droysen (Aesch. B. 2 p. 252 f.) vermuthet einen trilogischen Zusammenhang zwischen der Alkmene, den Herakliden und den Atnäerinnen.

2) Scriptt. rerum. mythic. I, 190. II, 45, und dazu die Notae crit. p. 60. 83 meiner Ausg. Fr. Ebert diss. Sicul. T. 1 p. 182 ff. Einen Sprudel der Paliker erwähnt Str. 6, 275 A = 421 B. Damit hängt vielleicht die Ansicht des Varro (bei Serv. Aen. 9, 584) von den Palikern als nautischen Gottheiten zusammen. Die Idee derselben beruht wohl ursprünglich auf diesem merkwürdigen Sprudel, der aus einem tiefen Krater mächtig emporschoss und dann in denselben zurückfiel, vielleicht auch zu Zeiten ausblieb, im Schoosse der Erde verschwindend.

3) Ueber die Veranlassung und Zeit der ersten Reise (das Alterthum berichtet nur über eine einzige) des Aeschylos nach Sikelien ist zu vgl. Böckh Gr. trag. princ. p. 38-54. Hermann Opusc. 2 p. 148 ff. Welcker, Trilogie p. 516 ff. Gruppe, Ariadne p. 134 f.. Bergk in d. Zeitschr. für d. Alterwissenschaft 1835 p. 952 ff. 957.

4) Vita Aesch. Robortell. p. 161 Butler. Eratosthenes bei d. Schol. Arist. Ran. 1060. Hermann Opusc. 2 p. 150. Bernhardy Erat. p. 150. Passow Opusc. p. 5.

dem Attischen Siege erfolgt sei[1]). Nun erfahren wir ferner[2]), dass die **Sieben vor Theben**, welche entweder mit der **Nemea** und den **Phönissen**[3]), oder mit den **Argivern** und **Eleusiniern**[4]) eine Trilogie bildeten, nach den Persern gegeben worden sind. Folglich ist auch dieses Stück noch in Ol. 77 zu setzen, ohne dass wir darum das Jahr genauer anzugeben im Stande sind. Aristeides, welcher Ol. 78, 2 starb, wohnte noch der Vorstellung der **Sieben** in Athen bei[5]). Während seines Aufenthaltes in Sikelien hat aber Aeschylos ausser den schon erwähnten **Aetnäerinnen** noch andre Stücke gedichtet, worin besonders einzelne Sikelische Ausdrücke auffielen, die den Athenern unverständlich schienen. Hieher gehören die **Phorkiden**[6]).

---

1) Welcker, Trilogie p. 520. 475 f. Schlegel, über dramat. Kunst 1 p. 162.

2) Schol. Arist. Ran. 1055.

3) Welcker p. 559. Vgl. jedoch Schulzeitung, 1832 p. 171 ff.

4) Hermann de Aeschyli trilogiis Thebanis (Novbr. 1835) p. 17 fl.

5) Plut. Vita Arist. 5 p. 320 B. Apophtheg. reg. Arist. 5 p. 186 C.

6) Athen. 9, 402 B und Eustath. zu Od. p. 1872, 1 führen aus diesem Stücke *ἀσχέδωρος*, d. h. Eber, an, bemerken aber zugleich, es kämen sonst noch viele Sikelische Ausdrücke bei Aeschylos vor, von denen wir jedoch durch die Grammatiker weiter nichts erfahren, ausser etwa *βοῦνις* (Valcken. ad Herod. 4 p. 331) in d. Suppl. 126, woraus erhellt, dass die Danaidentrilogie in Sikelien gedichtet ist. Eine Anzahl von Sikelischen Wortformen und sonstigen Sikelischen Spracheigenthümlichkeiten hat Bergk (Zeitschrift für die Alterthumswiss. 1835 p. 955 ff.) namentlich im Prometheus und in den Sieben nachgewiesen. Indess ist das letztere Stück wohl schwerlich für die Syrakusische Bühne gedichtet worden, sondern nach Aristophanes (Ran. 1055) eben sowohl als die Perser für die Attische. Ueberhaupt verdiente auch die Frage genauer untersucht zu werden, ob Aeschylos in Sikelien auch trilogisch gedichtet habe. Von tragischen Wettkämpfen konnte damals in Syrakus nicht die Rede sein, da Aeschylos der einzige tragische Dichter war, und Hiero, wie es scheint, ihn für seine Stücke belohnte, und dazu die Kosten der Aufführung bestritt; denn Choregie im Attischen Sinne des Worts dürfen wir unter der Herrschaft Sikelischer Tyrannen eben so wenig suchen als in Thessalien, wo Euripides eine Zeitlang lebte. Wo also das Gesetz der Kampfspiele keine Trilogien verlangte, da haben wir auch keinen Grund, trilogische Vorstellungen anzunehmen. Wie es sich mit der Sikelischen Komödie in Syrakus unter Gelo und Hiero zur Zeit des Aeschylos verhielt, soll in dem zweiten Theile dieses Bandes untersucht werden. Hier genügt die Bemerkung, dass Epicharmos, Phormis und Deinolochos, alle drei Zeitgenossen des Aeschylos, Nebenbuhler auf der Syrakusischen Bühne waren. Aber von komischen Kampfspielen und Siegen in Sikelien ist ebenfalls keine Spur. Uebrigens fand Epicharmos auch Gelegenheit, den Aeschylos wegen des häufigen Gebrauchs einzelner Worte, z. B. *τιμαλφούμενον*, zu tadeln (Schol. Aesch. Eumen. 629), woraus Butler (ad Aesch. Prom.

Was indess die grösste Verwirrung in die Lebensgeschichte des grossen Tragikers gebracht hat, ist die Aufführung der Oresteia in Athen Ol. 80, 2=458 vor Chr., woran die Didaskalien in der Einleitung zum Agamemnon nicht zweifeln lassen. Dieselbe nun als eine zweite, in Abwesenheit des Dichters zu Athen vollzogene, zu betrachten, ist desshalb nicht erlaubt, weil wir durchaus nichts von einer frühern wissen. Man hat freilich die Vermuthung aufgestellt[1], als sei die Oresteia zum ersten Male im Wettkampfe mit Sophokles Ol. 78, 1 durchgefallen und habe dem Dichter wo nicht die Anklage der Asebeia, doch wenigstens den Hass des Volks wegen der Wirkung der Graungestalten der Eumeniden, namentlich auf die Kinder und Frauen[2], zugezogen. Dieses soll also noch ein Grund mehr zur Auswanderung gewesen sein. Wenn wir nun mit Sicherheit wüssten, dass die Vorstellung der Eumeniden den Aeschylos wirklich verhasst gemacht und ihm eine Klage zugezogen hätte, so könnte überhaupt von keinem Siege der Oresteia die Rede sein. Aber dieser nachtheilige Effekt der schönsten und vollendetsten aller Aeschylischen Trilogien ist rein erdichtet worden; wie die siegreiche Aufführung derselben hinlänglich beweist, bei der gewiss niemals ein Chor von funfzig Eumeniden aufgetreten ist, wie Pollux behauptet. Hätte man bei einer zweiten Vorstellung die Zahl des Chores auf funfzehn beschränkt und das Stück im übrigen unverändert gelassen, so würde dadurch der Grund des Missfallens und der Anklage noch nicht gehoben sein; vielmehr hätte dasselbe, wenn seine ganze Tendenz in den Augen der Kampfrichter und des ganzen Attischen Publikums verfehlt war, nach wie vor durchfallen müssen.

9. Aber dem ist nicht so. Wie weiter unten gezeigt werden wird, hat die ganze Oresteia eine politische Tendenz, und hängt mit einem wichtigen Zeitereignisse,

---

Argum.) keinen Schluss auf Parodien ganzer Tragödien des Aeschylos hätte ziehen sollen. Freilich schrieb Epicharmos Stücke unter denselben Titeln als Aeschylos, z. B. einen Philoktetes, eine Sphinx, Atalante u. s. w. Aber dieses waren sicherlich keine Parodien der gleichnamigen Tragödien. Grysar de Doriensium comoedia 1 p. 192.

1) Böckh Gr. trag. princ. p. 40.

2) Vita Aesch. Pollux IV, 15.

der Beschränkung und dem Sturze der Macht des ehrwürdigen Areopagos durch Perikles zusammen. Diese Tendenz tritt am Ende der Eumeniden klar hervor, wo die Sache des Orestes vor dem Areopage, welchen Aeschylos dem Plane seiner Dichtung zufolge durch Pallas Athene selbst stiften lässt, entschieden wird. Vor den Augen des versammelten Volks sitzt der ehrwürdige Rath da; die Göttin selbst stimmt mit den von ihr eingesetzten Richtern, nachdem sie ihrem Volke geboten hat, dieses Gericht zu ehren und zu schützen als das heiligste des Landes. Ein solches Bild, welches die Lebensfrage der damaligen Zeit mit so ergreifender Wahrheit vorführt, musste dem Dichter diejenige Achtung erwerben, die man seiner Kunst so oft bezeugt hatte. Er erhielt den Preis des tragischen Wettkampfs. Doch, seinen Zweck erreichte er nicht. Die Demokratie hatte unter Perikles schon zu viele Rechte erlangt, und konnte jetzt nicht länger die Würde des Areopags, welcher in leidenschaftsloser Ruhe an dem Bestehenden festhielt, unangetastet lassen. Die Macht dieses Gerichts ward gebrochen. Was den Aeschylos allein bewogen hatte, noch einmal als Greis die Attische Metropolis zu besuchen und seine Kunst noch einmal zu verwenden zum Besten des vaterländischen Staats, für dessen Freiheit und Ruhm er in d r e i Schlachten gekämpft hatte, — der Versuch, das Edelste was Athen in seinem Mittelpunkte noch bewahrte, und was jetzt der Zertrümmerung nahe stand, zu retten, war vergebens. Hatte man auch der Kunst des Dichters den gebührenden Beifall gezollt, so war doch der höchste Zweck, dem er sie weihete, verfehlt. Ernst und bieder wie sein Geist war, stand er jetzt ab von der weitern Verfolgung eines nunmehr unerreichbaren Zieles. Seine Zeit war vorüber. Sich mehr als je vereinsamt fühlend unter dem jüngern Geschlechte der Athener, verliess er nochmals sein Vaterland und begab sich nach Gela in Sikelien, wo er, eben so hoch verehrt als früher in Syrakus von Hiero (der bereits seit Ol. 78, 2 gestorben war), den Rest seines Lebens vertrauerte. Im dritten Jahre darauf, d. h. Ol. 81, 1 = 456 vor Chr., starb er[1] als Greis von Neun-

[1] Vita Aesch. Mar. Par. Ep. 60. Schol. Arist. Ach. 10.

undsechzig Jahren[1]. Einstimmig erzählen die Alten die merkwürdige Art seines Todes. Ein über ihm schwebender Adler liess aus seinen Krallen eine Schildkröte auf das Haupt des Dichters fallen[2], und erfüllte so das Orakel, welches gesagt hatte, ein himmlisch Geschoss werde den Aeschylos tödten[3]. Feierlich bestatteten ihn die Bewohner von Gela auf öffentliche Kosten, errichteten ihm ein ehrenvolles Grabmal, und setzten darauf die Grabschrift, die er sich selbst gedichtet hatte[4]. Das waitzenreiche Gela wird darin ausdrücklich als der Ort seines Begräbnisses genannt[5] und der glorreiche Marathonische Hain als der Schauplatz seiner Thaten bezeichnet. Von der Dichtkunst, welche die spätern Epigramme[6] allein preisen, ist darin gar nicht die Rede.

10. Alle die ihr Leben der tragischen Kunst widmeten, pflegten noch lange zu Gela am Grabmale des Aeschylos feierliche Todtenopfer zu bringen und die Dramen herzusagen. Gela hatte zwar selbst kein Theater und scheint früh in Verfall gerathen zu sein, da schon Strabo den Ort unbewohnt fand. Aber es war auch nicht das Theater, welches den Aeschylos am Abende seines Lebens nach Gela zog. Er scheint der tragischen Kunst nach seiner Rückkehr aus Athen sogar förmlich entsagt zu haben. Er suchte dort nur die Einsamkeit, welche seiner Gemüthsstimmung am besten zusagte, um abgeschieden von der grossen Welt einen Ruheplatz zu finden. Syrakus und Katana (Aetna), die beide schon zu Epicharmos' Zeiten Theater gehabt zu

---

1) Mar. Par. a. a. O. Der Biograph hat zwei verschiedene Angaben, 65 und 63, ohne jedoch das Todesjahr näher zu bestimmen. Suidas giebt nur 58 an. Entscheidend sind hier die Zeugnisse, dass Aeschylos Ol. 70, 1 = 500 vor Chr. 25, zur Zeit der Schlacht bei Marathon 35 Jahre zählte und dann im dritten Jahre nach der Aufführung der Eumeniden unter dem Archon Kallias starb.

2) Aelian. Hist. an. VII, 16. Ein altes Epigr. in der Vita Robortell. p. 161 ed. Butler: *αἰετοῦ ἐξ ὀνύχων βρέγμα τυπεὶς ἔθανον.* Plin. N. H. 10, 3. Valer. Max. 9, 12 ext. 2. Suidas v. *Αἰσχύλος* und v. *χελώνη.*

3) *Οὐράνιόν σε βέλος κατακτανεῖ.* Vita Aesch.

4) Anthol. Pal. append. 3, aus der Vita Aesch. Vgl. Paus. 1, 14, 5. Plutarch. de exil. 13 p. 604 E. Athen. 14, 627 D.

5) So auch bei Plut. Vita Cim. 8 p. 483 F, und im Epigr. des Diodoros, Anthol. Pal. VII, 40.

6) Anthol. Pal. VII, 39. 40. 411.

haben scheinen[1], sahen volle zehn Jahre hindurch (von 468 bis 458 vor Chr.) zuerst die neuen Stücke, welche Aeschylos in ihrer Mitte zur Aufführung brachte, theils unter Hiero und Thrasybulos, der indess nur ein einziges Jahr regierte, theils aber auch unter der seit 466 erfolgenden Periode der Demokratie. Das Andenken an seine dramatische Thätigkeit und an den Ruhm seines Lebens erhielt sich noch lange auf der Insel, die seine irdischen Reste barg. Selbst als Dionysios der Demokratie in Syrakus, welche sechzig Jahre gedauert hatte, 406 ein Ende machte, und dann während seiner langen Regierung von acht und dreissig Jahren nicht bloss als Regent und Kriegsheld, sondern auch als Dichter glänzen wollte, indem er öfters als Preisbewerber Tragödien zur Aufführung nach Athen sandte und endlich noch kurz vor seinem Tode 367 mit Hektor's Lösung siegte[2], war die Erinnerung des Aeschylos noch nicht erloschen. Man verehrte sogar das Unbedeutendste, was er hinterlassen hatte gleichsam als heilige Reliquie. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn selbst Dionysios einen sehr grossen Werth auf den Besitz der Schreibtafel

---

1) Bereits vor Sophron (Ol. 87, 1 = 450 vor Chr.) ward das grosse steinerne Theater in Syrakus von Demokopes = Myrilla erbaut (Eustath. zu Od. γ', 68 p. 1458). Von den stumpfwinklig schliessenden, raumersparenden und in gefälliger Form in den Felsen eingehauenen Sitzplätzen sind noch bedeutende Ruinen vorhanden. S. Wilkins Magna Graecia, ch. 2 p. 6 pl. 7. Houel T. 3 pl. 187 ff. Donaldson p. 48 pl. 4. 5. Das Theater zu Katana (Hittorf pl. 7) ist am Fusse des Aetna in den Felsen eingehauen. Sein Alter lässt sich nicht bestimmen. In der Zeit des Epicharmos hat man sich hier wie überall in Sikelien wahrscheinlich mit hölzernen Schaugerüsten begnügt (Hirt Gesch. der Bauk. T. 2 p. 86). Ueber das Theater zu Segesta s. Domenico lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, antichita della Sicilia, Vol. 1 (Palermo, 1834) p. 126 ff. 140 ff.

2) Diodor. Sic. 15, 74. Tzetz. Chil. 5, 178 ff. Von der siegreichen Tragödie Ἕκτορος Λύτρα (auch Aeschylos schrieb ein Drama unter diesem Titel) hat sich nichts erhalten. Mitbewerber des Dionysios konnten damals Astydamas der Jüngere (der Ol. 102, 1 = 372 siegte) und Aphareus (der Ol. 103, 1 = 368 seine Laufbahn begann) sein. Sonst sind von Dionysios noch drei Tragödien, Alkmene (Stob. Flor. 98, 30), Leda (Stob. Flor. 105, 2) und Adonis (Athen. 9, 401 F) dem Titel nach bekannt. Dazu kommt ein gegen Plato gerichtetes Drama, woraus Tzetz. Chil. 5, 185 einen Vers erhalten hat, worüber sich Lukian (adv. indoct. 15) lustig macht, wie früher Philoxenos über ähnliche poetische Versuche des Tyrannen (s. oben B. 2, 2 p. 317 f.). Tragische Verse des Dionysios finden sich noch bei Stob. Flor. 49, 9, Ecl. phys. 1, 14, 9, Plut. de Alex. virt. 5 p. 338 C. Vgl. Lukian. a. a. O.

des grossen Tragikers legte, indem er Begeisterung und neuen Aufschwung der Gedanken von ihr hoffte[1]. Indess vergassen auch die Athener ihres Aeschylos nicht, wiewohl sie ihn zürnend hatten scheiden sehen[2]. Der Tod söhnt Alles aus; und was Aeschylos von dem Schicksale seiner Poesien vorausgesagt hatte[3], ging schon in der nächsten Generation nach seinem Tode in Erfüllung. Wir können wohl das Urtheil, welches Aristophanes in den Fröschen über ihn fällt, als das aller gebildeten Zeitgenossen betrachten. Er lässt ihn selbst von sich sagen, dass seine Poesie nicht mit ihm gestorben sei[4]. Und in der That finden wir auch, dass die Stücke des Aeschylos nicht nur ausser dem Theater zum Myrtenzweige gesungen[5], sondern auch häufig wieder auf die Bühne gebracht und selbst neuen Didaskalien gleich gestellt wurden; denn es gab einen Volksbeschluss, dass derjenige, welcher sie wieder aufführen wolle, Ansprüche auf einen Chor habe[6]. Auf diese Art hat Aeschylos selbst nach seinem Tode noch viele Siege über ganz neue Tragödien davon getragen[7]. Anfangs waren es ohne Zweifel die Söhne Euphorion und Bion[8], welche des Vaters dramatischen Nachlass wieder und wieder auf die Attische Bühne brachten; ja Euphorion, welcher Ol. 87, 2 = 431 mit einer Tetralogie über Sophokles und Euripides siegte[9], hat selbst vier Siege mit früher noch nicht aufgeführten Stücken des Vaters errungen[10]. In diese Familie gehört auch Philokles, der Sohn einer Schwester des Aeschylos[11], welcher über den König Oedipus des

---

1) Lukian. adv. indoct. 15 meint, man hätte diese berühmte Schreibtafel vergolden sollen, nachdem Dionysios den Vers darauf geschrieben: αὐτοῖς γὰρ ἐμπαίζουσιν οἱ μωροὶ βροτῶν.

2) Aristophanes Ran. 819 (806) ibiq. Schol.

3) Oben p. 9 Note 1.

4) Ran. 892 (867).

5) Aristoph. Nub. 1367 (1347) ibiq. Schol.

6) Vita Aesch. Schol. Arist. Ach. 10. Ran. 892.

7) Vita Aesch. Philostr. Vita Apoll. 6, 11 p. 245. Hermann Opusc. 2 p. 158. Quinctil. Inst. or. 10, 1 §. 66 p. 220 Bip., wo indess eine strenge Ueberarbeitung und Verbesserung der ursprünglich ungefeilten Stücke des Aeschylos angenommen wird.

8) Suidas v. Αἰσχύλος.

9) Argum. Eurip. Med.

10) Suidas v. Εὐφορίων. Blomfield ad Argum. Agam p. XX.

11) Schol. Arist. Av. 282. Suid. v. Φιλοκλῆς.

Sophokles siegte [1]). Durch diesen pflanzte sich das Geschlecht und die tragische Schule des Aeschylos in Morsimos, Astydamas, Philokles dem Zweiten und Astydamas dem Zweiten über 125 Jahre fort. Dieses sind offenbar die Träger der Aeschylischen Dichtungen, die sie gewiss nicht ohne bedeutende Diaskeuase im Einzelnen bis in das Zeitalter des Demosthenes hinüber brachten, in welchem zuerst der Redner Lykurgos, derselbe, welcher den drei grossen Tragikern auch eherne Bildsäulen im Theater zu Athen, das er selbst erst vollkommen hatte ausbauen lassen, auf öffentliche Kosten errichtete [2]), eine genaue Abschrift davon besorgte, die man öffentlich mit Sorgfalt aufbewahrte, und wornach der Staatsschreiber und öffentliche Vorleser die Rollen der Schauspieler collationiren, und die etwa vorkommenden Abweichungen berichtigen sollte [3]). So war freilich den Freiheiten der Attischen Schauspieler, so lange Lykurgos lebte und das Gesetz in Kraft blieb, ein Ziel gesetzt; aber auf andere Gegenden von Hellas konnte natürlich eine solche Kontrolle nicht ausgedehnt werden [4]); und wir wissen, wie früh und wie weit sich Aeschylos' Werke von Syrakus und Athen aus verbreiteten. Alexandros liess sich sogar durch Harpalos eine Abschrift davon in das Innere Asiens bringen [5]); und als Ptolemäos III. sich gegen 240 vor Chr. nach einem glaubwürdigen Codex der drei Tragiker zur Abschrift für das Alexandrinische Museum umsah, waren seine Blicke nur auf das Attische Exemplar gerichtet, welches er gegen eine deponirte Summe von funfzehn

---

1) Argum. Oed. Tyr. Aristid. or. T. 2 p. 422.

2) Philinos sprach in einer öffentlichen Rede gegen diese Errichtung der Bildsäulen, wenigstens in Bezug auf Sophokles und Euripides (Harpokr.). Das Bild des Aeschylos sah Pausanias noch (1, 21, 2). Wir denken es uns nach der Beschreibung des Aristophanes (Ran. 816. 842) von ernster, finsterer Miene und etwas harten Zügen, welche Entschlossenheit und Muth in sich vereinigen. Vgl. über die Bildsäule des Aeschylos Köhler, Dörptische Beiträge 2 p. 307. Hermann Opusc. 2 p. 155 f. Athen. 1 p. 19 E.

3) Plut. Vitae X orat. p. 841 F. Dieses geschah etwa um Ol. 110 = 340 vor Chr.

4) Von Interpolationen des Aeschylos durch Schauspieler ist nichts bekannt; aber desto häufiger kommen solche bei Euripides vor. Vgl. Schol. Phoen. 274. Orest. 1372. Med. 355. Argum. Rhesi e Ms. Florent. Valckenaer ad Phoen. p. 455. Pierson Verisim. p. 37.

5) Plut. Vita Alex. 8 p. 668 D.

Attischen Talenten (21,420 Rth.) zur Abschrift zu erlangen wusste, aber dennoch für seine Bibliothek behielt, und mit Verlust der in Athen niedergelegten Summe nur eine sehr saubere Abschrift davon zurück sandte [1].

2. Scenische und dramatische Neuerungen des Aeschylos.

1. In einem ähnlichen Sinne, wie Homeros der Vater des Epos und der Dichtkunst überhaupt, und Herodotos der Vater der Geschichte heisst, hielten die Athener ihren Aeschylos für den Vater der Tragödie [2]. Und in der That ist auch der Fortschritt, den die tragische Kunst durch Aeschylos machte, in keiner Rücksicht mit den Verdiensten zu vergleichen, die seine Vorgänger und Nachfolger sich um dieselbe erworben haben. Ungleich schwerer war es, wie die Alten selbst bemerken, das Drama von den Versuchen eines Thespis, Chörilos und Phrynichos zu einer solchen Höhe empor zu heben, auf der wir es bei Aeschylos erblicken, als von dieser zur Vollendung des Sophokles zu gelangen [3]. Alles, was der hochherzige Sieger von Marathon unternahm und zu Stande brachte, trug das unverkennbare Gepräge seines starken heroischen Geistes. Sein ganzes Streben war auf Veredlung der Kunst gerichtet, die er noch in ihrer Kindheit vorfand. Ins Grosse suchte er sie zu bilden, und dem heroischen Stoffe eine entsprechende dramatische Form zu verleihen, die selbst in ihrer äussern Darstellung den Eindruck des Imposanten, des Erhabenen gewährte. Was seine Vorgänger mit Glück begonnen hatten, brachte er zur Vollendung, und Andres, was er selbst erfand und einleitete, konnte sein nächster Nachfolger mit Leichtigkeit fortbilden und ihm den erreichbaren Grad von Veredelung und Vollkommenheit geben. Die Einführung eines zweiten Schauspielers, womit er seine dramatische Laufbahn Ol. 70, 1 = 500 vor Chr. begann, machte eine lebendigere Gestaltung des Dialogs zwischen der Hauptperson und einer zweiten Rolle, und eine Beschränkung der Chor-

---

1) Galen. in Hippocr. epidem. 3. comm. 2 T. 5 p. 412 ed. Basil.
2) Philostr. Vita Apoll. 6, 11 p. 243. Vgl. Quinctil. Inst. or. X. 1, 66.
3) Worte des Biogr. bei Robortell. p. 161 Butler.

gesänge nothwendig. Mit dieser ersten Neuerung, welche Aristoteles als die einzige des Aeschylos hervorhebt [1]), ging mit der Oekonomie der Tragödie eine wesentliche Veränderung vor, von der wir annehmen müssen, dass die gleichzeitigen Kunstgenossen dieselbe sich zu Nutze machten. Den Protagonisten, gewöhnlich die Rolle des leidenden Helden, welcher den grössten Antheil am Dialoge hat, spielte Aeschylos wohl in der Regel selbst [2]). Unterstützt wurde er anfangs von einem gewissen Kleandros (den er für seine dramatischen Zwecke besonders eingeübt und gebildet zu haben scheint), und nachher von Myniskos aus Chalkis [3]). Es ist nämlich nicht zu bezweifeln, dass Aeschylos schon einen Tritagonisten auf die Bühne brachte [4]), wiewohl diese Erweiterung des Dialogs, über welche die Hellenische Tragödie niemals hinausgeschritten ist [5]), eigentlich von Sophokles ausging [6]) und von Aeschylos nur angenommen wurde;

---

1) Poet. 4, 16. Boettiger Opusc. p. 318 f. Diog. La. 5, 56. Dass die Beschränkung der Chorgesänge und die Ausbildung des λόγος πρωταγωνιστὴς eine Folge der Einführung von zwei Schauspielern (des Protagonisten und Deuteragonisten) war, leuchtet ein. Vgl. Blomquist et Uhlen Dissertation: Quae ab Aesch. accesserunt tragoed. secund. Arist. Abo, 1825. S. 10. Cronholm de Aesch. trag. Lund, 1829. S. 8.

2) Athen. 1, 21 E. Vgl. im allgemeinen über das Selbstauftreten der ältern Tragiker, Aristot. Rhet. 3, 1. Vita Soph.

3) Vita ap. Robortell. pag. 161. Myniskos, den Plut. de glor. Ath. 6 p. 348 E zu den berühmtern Künstlern der Bühne neben Nikostratos, Kallippides, Theodoros und Polos rechnet, blühete noch in die Zeiten des Sophokles hinüber, da Aristoteles (Poet. 27, 4) von ihm berichtet, er habe den Kallippides (welcher nach der Biogr. des Sophokles diesem eine Traube überbrachte), einen Affen genannt, weil er zu natürlich, namentlich die Affekte, darstellte (vgl. Xenoph. Sympos. 3, 11. Athen. 12, 535 D. Cic. Ep. ad. Att. 13, 12. Sueton. Tiber. 38). Berüchtigt war Myniskos als Leckermaul (ὀψοφάγος), Ath. 8, 344, D.

4) Vita ap. Robortell. Themist. or. 26 p. 382 Dind.

5) Daher noch die Regel bei Horaz Epist. ad Pis. 192: *Neu quarta loqui persona laboret.* Vgl. Diomed. gramm. 3 p. 488. Wenn vier Personen auf der Bühne zugleich erschienen (wie bei Aeschylos: Hephästos, Kratos, Bia und Prometheus), so wird der Dialog in der Regel nur von zweien geführt, und die übrigen beiden sind stumm (wie Bias überhaupt, und der Protagonist Prometheus so lange, als Hephästos and Kratos auf der Bühne sind). Doch finden wir selbst bei Aeschylos Choeph. 900 ff. den Fall, dass ein vierter Schauspieler spricht, nämlich in der Rolle des Pylades, die sonst ein παραχορήγημα, d. h. stumm, ist. Poll. IV, 110.

6) Dikaearchos aus Messene in der Vita Aeschyl. ap. Robortell. Aristot. Poet. 4, 16. Vita Soph. Diog. La. 3, 56. Suidas v. Σοφοκλῆς und v. τριταγωνιστής. Schol. zu Demosthenes de falsa leg. e cod. Bavar. II p. 74 Reiske.

daher sie sich auch in keinem Stücke desselben findet, dessen erste Aufführung vor Ol. 78, 1 fällt[1]).

2. Vor Aeschylos hatte der tragische Dichter, welcher meistens in einer dreifachen Verkleidung die in seinem Drama vorkommenden Rollen allein spielte und darnach den Plan der ganzen Handlung dreifach einrichtete, auch den Dialog mit dem Chore allein zu bewerkstelligen, etwa wie Aeschylos selbst noch in der Person des Xerxes am Schlusse der Perser. Die zwischen die verschiedenen Partien des Dialogs eingelegten Chorgesänge gaben dem jedesmal vor denselben abtretenden Schauspieler Gelegenheit, sein Kostüm zu verändern, und mit dem Schlusse der Chöre, während welcher die Bühne selbst noch bei Aeschylos mit Ausnahme des Prometheus leer blieb, in einer neuen Rolle zu erscheinen, von welcher die Handlung wesentlich abhängig wird. Bald erschien er als Mann, bald als Weib, wie noch Aeschylos in den Persern; bald stellte er die eine, bald die andre Partei dar. Das Alles hatte schon Phrynichos vorbereitet, dem das Theater ihr eigenthümliches Kostüm und die Frauenmasken verdankte; und noch in spätern Zeiten, als man schon zwei und mehrere Schauspieler hatte, liess man noch immer, nachdem es der Gang des Stücks erlaubte oder erforderte, einen und denselben verschiedene Rollen übernehmen. So hat z. B. im Agamemnon des Aeschylos vermuthlich der Protagonist, der die hohe Titelrolle gab, zugleich den knechtischen Wächter und den Herold machen müssen[2]); und der Tritagonist, der die Kassandra spielte, muss zuletzt mit dem Deuteragonisten Klytämnestra noch als Aegisthos aufgetreten sein. Obgleich nun dieses Stück schon in die Sophokleïsche Zeit fällt, so ist doch die ganze Oekonomie der Tragödie, besonders die Haltung des Dialogs und die Vertheilung der Chorgesänge, von der Kunst des Sophokles sehr verschieden. Während bei diesem schon eine freiere

---

1) In der Oresteia hat jedes der drei Stücke schon einen Tritagonisten, in den übrigen vieren sind, vielleicht mit Ausnahme des Prometheus, alle vorkommenden Rollen nur unter zwei Schauspieler vertheilt worden. Das Gesetz, wornach der Staat dem tragischen Dichter drei Schauspieler durchs Loos bewilligte (Phot. Lex. und Suidas v. νεμεσεις ὑποκριτῶν), kann hiernach nicht älter sein, als Ol. 78, 1.

2) Ueber solche Umwandlungen spottet Lukian. Nekyom. 16.

Beweglichkeit im Dialoge sichtbar ist, die sich unmittelbarer an die Rede des gewöhnlichen Lebens anschliesst, herrscht bei Aeschylos das Gesetz der Eurhythmie und symmetrischen Strenge. Alles trägt hier das Gepräge einer festen Norm, die nichts Zufälliges duldet. Die Zahl der wechselnden Verse ist meistens gleichmässig unter die zwei redenden Personen vertheilt, und mit grosser Sorgfalt ist die Zerstückelung eines Verses unter zwei Personen vermieden. Was eine Person spricht, muss in ununterbrochenen Versen sich abrunden, oft nur in einzelnen (der sehr häufig vorkommenden Stichomythie), oft in Verspaaren, oft aber auch so, dass der schwächere Theil je Einen Vers, der stärkere je zwei erhält. Diese strenge Beobachtung des Symmetrischen stellt sich besonders in dem schönen Dialoge zwischen Kratos und Hephästos zu Anfange des Prometheus im Prologe heraus. Noch bewundrungswürdiger erscheint sie in den Sieben, wo Eteokles zwischen den Chorstrophen immer je drei Verse spricht. Aber auch da, wo die Stichomythie, oder der in Verspaaren einherschreitende Dialog, mit grössern Massen der Rede abwechselt, ist die Vertheilung derselben keineswegs willkührlich, sondern die dadurch erzeugte Mannigfaltigkeit der Rede folgt wiederum dem Gesetze des Ebenmaasses, an welches sich auch die Nachfolger des Aeschylos mit grosser Treue gehalten und nur mit Vorsicht die einmal bestimmte Gränze in einzelnen Fällen erweitert haben. Die Zahl der im Dialoge auftretenden Personen blieb für immer so viel als möglich beschränkt. Wo untergeordnete Charaktere in den Gang der Handlung hineingezogen werden und persönlich erscheinen müssen, wie Pylades in den Choephoren, da fällt diesen nur ein sehr geringer kaum nennenswerther Antheil am Dialoge zu; meistens haben sie gar keine Worte, selbst bei Sophokles nicht, wie z. B. Iole in den Trachinierinnen; und was die Kinderrollen anlangt, die gar nicht selten vorkommen, so scheint es Regel gewesen zu sein, dieselben niemals reden zu lassen. Nur Euripides machte in spätern Jahren einen Versuch, jüngere Rollen dem Tritagonisten zu übertragen (Menenkeus in den Phönissen) oder selbst vom Protagonisten spielen zu lassen, wie den Ion.

3. Die Beschränkung des Dialogs auf zwei Theilnehmer, welche bei Aeschylos dem Gesetze der Eurhythmie, wie wir eben sahen, unterworfen ist, rief in Fällen, wo zugleich eine dritte Person auf der Bühne erscheinen musste, eine neue Erfindung hervor. Damit nämlich der gemessene Fortschritt des Gesprächs nicht gestört werden möchte, liess er die dritte Person schweigen; aber selbst in dieses Schweigen legte er das tiefste tragische Motiv, und schuf künstlerisch aus der Noth eine Tugend. Einen weniger grossartigen Effekt hat zwar dieses bedeutungsvolle Schweigen im Anfange des Prometheus, wo der menschenfreundliche Titane aus uraltem Geschlechte für seine den Sterblichen erwiesenen Wohlthaten so entsetzlich büssen muss, indem er von den gefühllosen Organen der Gewalt an den ödesten Felsen des äussersten Erdrandes auf Jahrtausende festgeschmiedet wird. Seinen unendlichen Schmerz verbeissend in Gegenwart des Hephästos und des Kratos und Bia, und eine lange Scene hindurch eben so taub für das Mitgefühl des erstern als für die harten Worte des Kratos, ruft er erst in der zweiten Scene, nachdem er sich allein sieht, Luft, Wasser, Erde und Sonne als Zeugen seines Jammers an. Eben so giebt Kassandra im Agamemnon in den tiefsten Schmerz versunken auf mehrmalige Fragen keine Antwort. Am gewichtigsten und die Erwartung der Zuschauer auf das Höchste spannend war aber das Schweigen der Niobe und des Achilleus, die beide zum Ausdruck der schmerzvollsten Trauer tief verhüllt und in sich gekehrt bis zum dritten Tage, oder bis zum Schlussstücke der Trilogie da sassen, jene am Grabe ihrer Kinder, dieser bei der Leiche des Patroklos [1]. Absichtlich werden diese beiden Fälle von Aristophanes in den Fröschen besonders hervorgehoben, und mit dem beredten Schmerze der tragischen Charaktere des Euripides bedeutsam kontrastirt. Uebrigens ist nicht überall, wo Aeschylos stumme Personen oder Statisten auf die Bühne brachte, ein künstlerisches Motiv des Schweigens zu

---

1) Vita Aesch. Schol. zu Arist. Ran. 942 (909), zu Prom. 435. Eustath. zu Od. ψ' p. 1940, 64. zu Il. ω' p. 1343, 62. Vgl. fr. Aesch. ap. Hesych. v. ἐπῳζειν. Hermann, Opusc. 3 p. 41 f. Welcker, Tril. p. 342 426 f. Fritzsche de Aesch. Niobe p. 10. Schöll, Beit. 1 p. 304 ff.

suchen. So spricht Pylades in den Choephoren nur wenige Verse, und bleibt sonst ein durchaus stummer Theilnehmer der Pläne seines Freundes. Aber hier ist eben so wenig eine innere Absicht vorhanden, als in den Persern, wo Atossa ganze Scenen hindurch kein Wort redet. Aber wenn der Musenchor am Ende der Bassariden den Orpheus in stiller Trauer bestattete, und wenn die Sitzung des Areopagos in den Eumeniden stumm über das Schicksal des Orestes abstimmte, so geschah dieses ohne Zweifel nicht ohne Grund.

4. Ein anderer Punkt des tragischen Spiels, worauf Aeschylos besondere Sorgfalt wandte und worin er es weiter brachte als alle übrigen Tragiker, war der Tanz. Glaubwürdige Zeugen berichten[1], dass er viele Tanzfiguren selbst erfand, den Chor darin selbst unterrichtete ohne Hülfe eines Tanzlehrers, und überhaupt die ganze äussere Darstellung seiner Stücke selbst anordnete und leitete. Es wird sogar noch der Name eines der vorzüglichsten Tänzer erwähnt, — Telestes, den der Dichter sich für die orchestischen Zwecke seiner Tragödien selbst gebildet hatte. Ein so tiefes Eingreifen in die Kunstmittel der Darstellung musste nothwendig eine vollkommene rhythmische Gestaltung und Anordnung erzeugen, welche Worte, Melodien und Bewegung der Schauspieler und des Chors in Einklang brachte, und von der wir uns jetzt kaum noch eine Vorstellung machen können. Sobald sich die Orchestik von der Thätigkeit des Tragikers trennte, und der Besorgung eigentlicher Tanzlehrer überlassen wurde, konnte der Tanz keine so enge Beziehung zu der innern poetischen Komposition einer Tragödie mehr haben. Dieses sehen wir schon bei Sophokles, dem dieser Theil der dramatischen Darstellung schon minder wichtig für die Wirkung seiner Poesien erschien. Daher haben seine Chorlieder weniger orchestische Rhythmen und nähern sich in manchen Fällen (namentlich die Stasima) der Aeolischen Lyrik. Es wird ihm auch nirgends der Ruhm

---

1) Chamaeleon bei Athen. 1 p. 21 E, wo Verse des Aristophanes (fr. p. 24 Dind.) als Belege dieser Sache mit der wahren Bemerkung angeführt werden: παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἡ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις.

eigner Anordnung und Erfindung in dieser Rücksicht beigelegt. Aber bei Aeschylos sieht man schon aus dem kunstreichen Baue der Chorlieder, dass ihm bei der rhythmischen und musikalischen Komposition derselben zugleich die begleitenden orchestischen Bewegungen vorschwebten, auf deren sinnreiche Ausführung er bei seinen Choreuten und Schauspielern ein so grosses Gewicht legte. Fast jedes der erhaltenen Stücke liefert hierzu die sprechendsten Beweise; aber die grösste Kunst zeigen die Sieben, zu deren orchestischer Darstellung Aeschylos seinen berühmten Tänzer Telestes auch ganz besonders eingeübt hatte[1]. Hier sehen wir namentlich gegen Ende des Stücks, wo die beiden Halbchöre einander gegenüber mit verschiedenen Gesinnungen die in feierlichem Zuge herangetragenen Leichen umstehen, und wo die beiden Schwestern der gefallenen Brüder in symmetrischer Stellung auf beiden Seiten der Bühne sich in genau abgemessener Rede antworten, dass alles auf Eurhythmie des Vortrags sowohl als der Bewegungen berechnet ist, womit Chor und Schauspieler die Musik begleiten. Selbst da, wo in Anapästen gesprochen wird, was in allen Stücken des Aeschylos so häufig vorkommt, haben wir uns eine marschartige Bewegung hinzuzudenken, namentlich bei der Parodos und auch sonst, wo der Chor seine Stellung an der Thymele, oder auf der Bühne verändert; denn dass derselbe nach seinem innigen Verhältnisse zu der Handlung des Stücks auch oft auf der Bühne agirt und einen beweglichern Antheil an dem Verlaufe der dargestellten Begebenheiten nimmt als bei den spätern Tragikern, geht aus der Beschaffenheit der erhaltenen Tragödien hervor.

5. Ferner war Aeschylos der erste, welcher den Schauspieler in einem seiner jedesmaligen Rolle würdig entsprechenden Aeussern und in einer angemessenen scenischen Umgebung erscheinen liess. Dass die prachtvollere Anordnung der Scene, das eigenthümliche tragische Kostüm, wozu auch der Kothurn gehört, und die grössere Mannigfaltigkeit der Masken mit der ursprünglichen Einrichtung des steinernen Theaters in Athen zusammenhängt, und nur auf die

---

1) Athen. I p. 22 A. Eustath. zu Od. Θ' p. 1596, 24.

kolossalen Verhältnisse desselben berechnet war, ist bereits oben bemerkt worden. Wenn auch nicht geradezu Erfinder der Maske, der Palla und der eigentlichen Bühne, wie Horaz ihn bezeichnet 1), so war er doch der Veredler alles dessen, was zur äussern Darstellung der Tragödie gehört, und nach seiner Zeit ist diese Kunst eher wieder beschränkt, als erweitert worden; wenigstens standen Sophokles und Euripides in Rücksicht der Mannigfaltigkeit der Rollen ihm schon wieder nach 2). Das ganze tragische Kostüm aber erhielt durch ihn seinen bestimmten Charakter 3), an dem man in der Folgezeit nichts verändert hat. Dahin gehört namentlich der Kothurn 4) und alle sonstigen Kunstmittel, wodurch der Schauspieler seine Gestalt zu erhöhen und zu vervoll-

---

1) Epist. ad Pison. 278 f. und daselbst Porphyrio.

2) Dionys. Hal. de vett. script. cens. II, 10: *Αἰσχύλος Εὐριπίδου τε καὶ Σοφοκλέους καὶ ποικιλώτερος ταῖς τῶν προσώπων ἐπεισαγωγαῖς.* Die Erfindung der tragischen Maske, deren sich schon Thespis bediente, und die Einige sogar noch dem Aristarchos von Tegea, einem Zeitgenossen des Euripides, beilegen (auf die ersten Versuche komischer Masken, deren Erfinder schon Aristoteles Poet. 5, 4 nicht mehr kannte, gehen die Notizen bei Suidas v. *βατράχειον* und v. *θρίαμβος*, vgl. Schol. Arist. Eq. 519. Hesych. v. *βατραχίς*), wird dem Aeschylos nur von Horaz direkt zugeschrieben. Vorsichtiger drückt sich Suidas darüber aus: *Οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς*, was Böttiger (Furienmaske p. 120) gewiss mit Recht auf die Masken der Eumeniden und anderer Wesen bezieht, die in der That *δεινὰ* waren. Die von Aeschylos eingeführte Mannigfaltigkeit der Masken zeigte sich in dem Charakteristischen der einzelnen Helden. Philostr. Vita Apoll. 6, 11: *σκευοποιίας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν.* Vgl. Vita Sophist. 1, 9, 1 p. 15 ed. Kaiser. Das alles nennt Aristophanes (Ran. 1005) den Schmuck des tragischen Tandes, indem er zugleich das ganze Kostüm einschliesst, dessen Würde und Feierlichkeit jedoch den Eleusinischen Hierophanten und Daduchen der Nachahmung nicht unwürdig schien. Athen. 1 p. 21 D.

3) Der Biogr. rechnet *την σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν* eben sowohl als *τὴν λαμπρότητα τῆς χορηγίας* und *τὴν τοῦ χοροῦ σεμνότητα* zu den vorzüglichsten Verdiensten des Aeschylos, auf dessen Veranlassung der Staat vermuthlich zuerst anfing, die Schauspieler zu besolden (Vita ap. Robort. p. 162 Butler) und für das nöthige Kostüm zu sorgen, als auch den Chor durch die Choregen prächtiger ausstatten zu lassen, damit derselbe in feierlicher Würde auftreten könne.

4) Die Erfindung desselben wird ihm einstimmig beigelegt. Them. or. 26 p 382 Dindorf nennt den Kothurn des Aeschylos *ὀκρίβας*, was man auch wohl für *λογεῖον*, *pulpitum*, nehmen könnte, da Horaz Ep. ad Pis. 279 sagt: *Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis* (eigentlich sind *ὀκρίβαντες* die *tigna*, Holzböcke, auf denen die Bretter der Bühne ruheten); indess zeigt Philostr. Vita Apoll. 6, 11 u. Vitae Soph. 1, 9, 1, dass wirklich der Kothurn gemeint ist. Dort heisst es: *ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς* (nicht den Chor) *ἀνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνης* (*τῆς σκευοποιίας*) *βαίνοιεν, ἐσθῆμασί τε πρῶτος ἐκόσμη-*

ständigen wusste [1]. Diese vergrösserten tragischen Gestalten konnten aber in keiner beschränkten scenischen Umgebung auftreten, sondern die ganze Bühne mit allen ihren Dekorationen musste einen entsprechenden grossartigen Charakter darstellen. Wie nun der geschickteste Tänzer und Schauspieler des Aeschylos dem Namen nach bekannt ist, so hat sich auch der Name seines Scenenmalers erhalten. Es ist Agatharchos, der älteste, von dem wir wissen, dass er die Linearperspektive nicht nur theoretisch erforscht, sondern darnach auch die Dekorationen des Attischen Theaters ausgeführt hat [2]. Die Aufführung der Aeschylischen Stücke, für die er die Scenen malte, gaben ihm den reichsten Stoff zur Ausübung seiner Kunst, die gewiss nicht älter ist, als der Bau des steinernen Theaters zu Athen. Auf einen grossartigen scenischen Effekt und auf die Macht der Ueberraschung, wie es die Darstellung der bedeutungsvollsten Mythen, z. B. der Prometheia, in welcher nichts als göttliche Wesen handelnd auftraten, mit sich brachte, sind aber die Aeschylischen Stücke vorzugsweise berechnet, und das Interesse der Rührung durch ergreifende tragische Situationen und pathetische Reden tritt in ihnen sehr zurück [3].

σεν ἃ πρόσφορον ἥρωσί τε καὶ ἡρωΐσιν ἥσθησθαι. Hier wird gesagt: ἐσθῆτί τε αὐτὴν (τὴν τραγῳδίαν) κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ, καὶ ἡρώων εἴδεσιν. Vgl. oben p. 158 Note 1. Suidas v. Αἰσχύλος erklärt die von Aeschylos zuerst gebrauchten ἐμβάται durch ἀρβύλαι, und d. Vita ap. Robort. p. 161 sagt: μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας sc. τοὺς ὑποκριτάς. Vgl. Porphyr. zu Hor. Ep. ad Pis. 279. Fritzsche de thymele in theatris Atticis disp. 1 (im Index lect. Rost., Sommer 1856) p. 5 f.

1) Der Kothurn und die hohe tragische Maske setzen voraus, dass auch die übrigen Gliedmaassen in eben dem Verhältnisse durch falsche Ansätze und Ergänzungen stärker und länger gemacht wurden. Das Einzelne, was Lukian. Jup. trag. 41 aufzählt, muss daher Aeschylos bereits angewandt haben. Sein Biogr. (ap. Robortell.) sagt auch bestimmt ὑποκριτὰς χειρὶ (lies χειρίσι, wie χειρίδας statt χεῖρας bei Chrysost. Homil. 8 in Timoth. pr. T. 6, 457) σκεπάσας καὶ τῷ σώματι (besser σύρματι) ἐξογκώσας. Da das grosse Schleppgewand alles, wodurch die Kunst die Brust und den Leib des Schauspielers vervollkommnet hatte, hinlänglich bedeckte, und nur die Hände bloss liess, so war es nöthig, dass auch diese eine Art von Handschuhen erhielten, welche zugleich den Arm verlängerten.

2) Vitruv. praef. lib. VII. Vgl. Völckel, Archäol. Nachlass 1, 149. Oben p. 161. J. H. Nast, Observationes in rem tragicam Graecorum, Stuttg. 1785. Er. Myrberg de mutata ab Aeschylo tragica Graecorum scena. P. 1. Upsala, 1801. 8.

3) Vita Aesch. ἐκλογαὶ μὲν παρ' αὐτῷ τῇ κατασκευῇ διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὑρεθεῖεν· γνῶμαι δὲ

Die neue Gestalt und der Schmuck, den die Scene durch Aeschylos erhielt, wird auch ausdrücklich zu seinen grössten Verdiensten gerechnet[1]). Er verstand es am besten, die Sinne der Zuschauer durch effektvollen Glanz, durch Gemälde, durch die Kunst der Maschinerie, durch Altäre, Grabmäler, durch Trompetenschall, durch Erscheinungen und Erinnyen zu überraschen und zu ergötzen[2]). Daher galt er nach der Meinung Vieler, die eine Aeschylische Vorstellung nach ihrem Gesammteindrucke zu würdigen wussten, für den besten Tragiker, der nicht blos seine Vorgänger, sondern überhaupt alle Dichter weit übertroffen habe[3]).

6. Der häufige Wechsel der Dekorationen und die gänzliche Veränderung der Scene, die bei Aeschylos oft vorkam, wie sich in den vorhandenen Stücken noch nachweisen lässt, setzt schon einen sehr vollständigen scenischen Apparat voraus. Selbst die Kunst des Maschinisten nahm Aeschylos häufiger in Anspruch, als seine nächsten Nachfolger, und alles, was bereits oben in der Uebersicht der theatralischen Kunstmittel erwähnt worden ist, muss ursprünglich auf Veranlassung des Aeschylos gleich bei der ersten Einrichtung der Attischen Bühne entstanden sein. Um Götter aus der Höhe sich in die Scene herabsenken und Geister aus der Tiefe emporsteigen zu lassen, bediente er sich zuerst jener Reihe von Maschinerien, die das Theater für immer beibehalten hat. Selbst an heranschwebenden oder in die Luft steigenden Flügelrossen und Flügelwagen fehlte es ihm nicht. Die phantastischen Gebilde von Meerdämonen, Harpyien, Gräen, Gorgonen, Sphinxen brachte er zuerst auf die Bühne mit aller jener imposanten Anschaulichkeit,

---

ἢ συμπάθειαι, ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ· ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.

1) Dioskorid. in d. Anthol. Pal. VII, 411. Vita Aesch.

2) Worte aus der Vita ap. Robortell. p. 161. Was die Trompeten anlangt, welche Aeschylos hiernach zuerst in das Theater einführte, so trug nach der Eintheilung der Tragödie bei spätern Grammatikern (Tzetz. in Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 347, 2) diejenige Partei, wo Feldherrn ihre Krieger zum Kampfe ermuthigten (wie in den Sieben), den Namen σάλπιγξ, weil dieses Instrument solche kriegerische Reden einleitete oder auch beschloss. Daher erklärt ein Anonymus in Cramer's Anecd. 4 p. 314, 32: σάλπιγξ δὲ λόγος περιέχων τὰ πολεμικά.

3) Vita ap. Robort. p. 162.

wodurch sich seine ganze Dramatik so vortheilhaft auszeichnet. Es ist daher kaum zu bezweifeln, dass in dem gelösten Prometheus, wo nur göttliche Wesen handelnd auftraten, und der Chor aus Titanen bestand, selbst der Adler des Zeus vorkam, welchen Herakles' Pfeil am Felsen des gefesselten Helden erlegte. Von wunderbar schöner Wirkung muss auch die obere Götterbühne in der Seelenwägung gewesen sein, auf welcher Aeschylos während des verhängnissvollen Zweikampfs des Achilleus und Memnon den Zeus in der Höhe zwischen Thetis und Eos, die beide um das Leben ihrer Heldensöhne baten, stellte, und ihn mit der Schicksalswaage in der Hand die Seelenbildchen derselben gegen einander abwägen liess[1]. Im Augenblicke, als Memnon's Schaale emporschnellt, fällt der Aethiopische Held. Den entseelten Körper des Sohnes entreisst Eos dem Sieger und fliegt mit ihm durch die Luft. Die Maschine, womit man diese Luftfahrt bewerkstelligte, war der schon oben erwähnte Geranos, offenbar eine Erfindung des Aeschylos. Die Gruppirung des Zeus zwischen der knieenden Thetis und Eos aber gewährte ein recht lebendiges Bild, woran freilich das Alterthum zu tadeln fand, dass die Gränze des Poetischen darin überschritten sei[2]. Indess kam es dem Aeschylos hauptsächlich auf effektvolle Darstellung durch eurhythmische Gruppirung an; und diesen überall durchschimmernden Zweck konnte er um so eher erreichen, da er alles, von der Bildung der Worte und Satztheile an bis

---

1) Schol. zu Il. ϑ', 70, und zu Il. χ', 210. Eustath. dazu p. 699, 50 und p. 1266, 57. Vgl. Hermann disp. de Aeschyli Psychostasia (März, 1838) p. 10 ff. Welcker Tril. p. 432. Oben p. 169. Die Vorstellung von der Schicksalswaage rührt von Homeros her, bei dem sie aber nur eine poetische Metapher ist, einmal in Bezug auf die gegen einander kämpfenden Schaaren der Troer und Achäer (Il. ϑ', 70), und das andremal in Bezug auf Hektor und Achilleus (Il. χ', 210). Das anschauliche Bild, welches Aeschylos davon auf die Bühne brachte, ist von nachmaligen Künstlern oft dargestellt worden. Winckelmann Monum. antiq. 133. Lanzi de ling. Etrusca T. 2 tab. XII, 4. Passer. Vol. 3 tab. 262. Millingen Ancient unedit. mon. 1,5.

2) Schol. Venet. ad Il. χ', 210. Klausen, Theolog. Aesch. p. 183. Offenbar hat Aristophanes in der Scene der Frösche, wo Verse des Aeschylos und Euripides gegen einander abgewogen werden, die Psychostasia parodiert. Zu dieser komischen Idee passt die gehaltvolle Schwere Aeschylischer Worte und die leichte Zungenfertigkeit des Euripides ganz vortrefflich.

zur Vollendung einer ganzen Trilogie, nach derselben Grundansicht einzurichten und in das schönste Verhältniss zu einander zu bringen wusste. Mit Wahrheit lässt ihn daher Aristophanes zu Euripides sagen [1]:

. . . . Grossen Gedanken
Und erhabenem Ernst muss Klang, muss Wort nothwendig entsprechend geformt sein,
Und der Halbgott muss, wie von selbst sich versteht, sich erhabnerer Worte bedienen;
Er erscheint ja doch auch weit hehrer wie wir und geschmückter in seiner Gewandung.
Das alles, von mir wohl weislich erdacht, du hast es verhunzt.

3. Dichterischer und religiöser Charakter des Aeschylos.

1. Von der Betrachtung der äussern Darstellung, deren Einzelnheiten sorgfältig überliefert worden sind, gehen wir, wie billig, zur Würdigung des poetischen Gehalts und der Komposition der Aeschylischen Tragödien über. Die Urtheile des Alterthums geben uns hier mit Ausnahme des Aristophanes wenig Aufschluss. Was Sophokles von Aeschylos als Dichter gedacht und gesagt haben soll, bezeichnet im allgemeinen das Charakteristische seiner poetischen Thätigkeit, erschöpft aber nicht den ganzen Umfang seines edlen Strebens. Einmal gesteht er ihm ein unbewusstes Schaffen des Richtigen zu [2], und kontrastirt so sehr passend das eigene klare Bewusstsein, mit welchem er selbst dichtete und sich zugleich über die Regeln seiner Kunst Rechenschaft zu geben wusste (daher er auch über das Wesen des Chors geschrieben haben soll), mit dem dunkeln Drange der poetischen Begeisterung, welche das Rechte trifft, ohne tiefes Nachsinnen der technischen Mittel, die ihr beim poetischen Schaffen zu Gebote stehen. Ferner soll er sich missfällig über Aeschylos' hochfahrende Sprache, an der er selbst beim Beginne seiner dramatischen Laufbahn Gefallen fand, geäussert und gesagt haben, er selbst sei bald von ihr zu der

1) Ran. 1058 ff. Droysen. 2) Oben p. 211 Note 1

herben Strenge und Künstlichkeit des eignen Redepomps gelangt und endlich zum Dritten bei dem Stile der Darstellung stehen geblieben, welcher in Vollendung der Charakterzeichnung bestehe und vor allen der beste sei[1]. Dieses Urtheil trifft indess nur die Form, keineswegs den poetischen Gehalt der Aeschylischen Tragödien, deren Wesen und rein ethische Tendenz nur selten von den Alten berücksichtigt worden ist. Was Aristophanes an ihnen parodiert, ist nicht die Anlage des Ganzen und das Grossartige des Zweckes, den der Dichter darin beständig im Auge hatte; im Gegentheil lässt er ihm in dieser Rücksicht volle Gerechtigkeit widerfahren; sondern einzig und allein der Prunk und Pomp seiner Sprache, und die Kühnheit der Bilder, die er seinen Göttern und Halbgöttern in den Mund legt[2],

---

1) Plut. de profect. in virt. 7 p. 79 B. Der Irrthum Lessing's (Schriften B. 10 p. 49-62) über diese Stellen ist berichtigt durch Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst B. 1 p. 17. 223 f. Was schon Sophokles als das am meisten Charakteristische in der Darstellung des Aeschylos bezeichnete, nämlich d. *ὄγκος* oder den Bombast, ist nachher einstimmig von allen Kunstrichtern anerkannt worden. Aristophanes (Ran. 826) nennt ihn (wie Homeros den Zeus) den gewaltigen Donnerer (*ἐριβρεμέτας*) und lässt ihn aufthürmen erhabene Phrasen (*πυργώσας ῥήματα σεμνά*, Ran. 1036). Die Epigrammatisten rechnen ihm dieses freilich zum Lobe an. Antip. Thess. in d. Anthol. Pal. VII, 39: *ὁ τραγικὸν φώνημα καὶ ὀφρυόεσσαν ἀοιδὴν πυργώσας στιβαρῇ πρῶτος ἐν εὐεπίῃ*, Dioskorides (ib. 411) lobt das *ἐξυψοῦν* der Aeschylischen Rede und ruft dann aus: *ὦ στόμα πάντων δεξιόν, ἀρχαίων ἦσθά τις ἡμιθέων*. Auch Plut. de glor. Athen. 5 p. 348 D findet das Eigenthümliche des Aeschylos in dem *στόμα*, dem Volltönenden, was Andre an Pindaros preisen (*os Pindari*, Jacobs Anthol. 2, 1 p. 303). In demselben Sinne hebt Theodoret (de M. Arrth.) die *μεγαληγορία*, und Himerios (ap. Phot. p. 1111) die *μεγαλοφωνία* des Aeschylos hervor, und Phrynichos (ibid. p. 327) nennt ihn *τὸν μεγαλοφωνότατον* unter den Tragikern. So auch Horaz (Ep. ad Pis. 280): *Et docuit magnumque loqui.* Aber Quinctil. 10, 1 §. 66: *Sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium.* Die gehaltvolle Schwere (*τὸ βάρος*), die reichströmende Fülle (*τὸ ἁδρόν*, Suidas v. *ἀξύστατον*, wo die Mss. *ἀραιὸν* statt *ἁδρόν* haben), und das Hochfahrende (*τὸ αὔθαδες*, Dio Chrys or. 52 p. 552) sind die gewöhnlichen Ausdrücke, womit die Alten den Stil (*τὸ πλάσμα*) des Aeschylos bezeichnen. Vgl. Welcker Aeschylische Trilogie p. 530.

2) Diese *φαντασίας* tadelt namentlich auch Longinos (sect. 3 p. 8 Weiske, vgl. Joh. Sicil. bei Walz Rhet. Gr. T. 7 p. 741) in der wuthentflammten Rede des Boreas (fragm. p. 183 f. Schütz), und zieht (sect. 15 p. 62) dem heroisch kühnen Bilde, womit Aeschylos im Lykurgos das begeisternde Herannahen des Dionysos beschreibt (fr. p. 78), den zahmen Ausdruck des Euripides vor. Aus Versehen hat Gruppe (Ariadne p. 140) diese *φαντασίας* auf den grossen Schmuck und auf die sinnreichen Maschinerien der Bühne bezogen. Longinos nennt

um sie auch durch die Gewalt der Rede als höhere Wesen zu bezeichnen, die schon durch Gestalt und äussere Ausstattung das Maass der gewöhnlichen Menschheit überschritten. Einen grössern Kontrast giebt es wohl nicht als zwischen Aeschylos und Euripides; und beide selbst noch in der Unterwelt einander gegenüber zu stellen und um den Vorrang kämpfen zu lassen, ist einer der sinnreichsten Gedanken des grossen Komikers. Wir machen hier nur auf die Art aufmerksam, wie das Aufthürmen erhabener Phrasen des Vorkämpfers bei Marathon und Salamis nachgeahmt und parodiret wird durch den mähnenumflatterten Kampf der geharnischten Worte und durch des geniusflammenden Alten rossgleich stampfenden Ausdruck[1]:

Schüttelnd nackenumsträubenden Haars unverkünstelte Mähne,
Fürchterlich runzelnd die dräuende Stirn, wird brüllend er schleudern
Balkenverklammerte Worte, wie Ribben vom Schiffskiel Brechend sie mit Riesenwucht.

Nachdem nun Aeschylos, wiewohl von Euripides mit Hohn herausgefordert, und ein Ungethümsschöpfer mit hochfahrendem Trotz,

Dess Zunge zaumlos, ungebändigt, ungethort,
Unüberredsam, krachgebälkwortschmetterlich

genannt, sich in gar keinen Streit mit einem so unwürdigen Gegner einzulassen erklärt hat, fügt er sich doch endlich dem Willen seines Richters, des Dionysos, des Gottes der tragischen Kunst, und zernichtet dann Wort für Wort jede Beschuldigung, die Euripides gegen ihn vorbringt. Zuerst wirft ihm dieser das Schweigen seiner Niobe und seines Achilleus vor, womit er das von Phrynichos hübsch dumm vorbereitete Publikum bis zur Hälfte des Stücks hin-

---

übrigens das Obige nicht tragisch, sondern mehr als tragisch (παρατράγῳδα), d. h. die Gränzen des edlen Ausdrucks überschreitend.

1) Ran. 840 ff. Droysen. Der Biogr. bemerkt ganz richtig, διὰ τὸ πλεονάζειν τῷ βάρει τῶν προσώπων κωμῳδεῖται παρὰ Ἀριστοφάνους. Vgl. Rötscher Aristophanes und sein Zeitalter p. 220. Welcker Trilogie p. 517. 525. Schöll Beiträge 1 p. 507.

gehalten und ihm dann etwa ein Dutzend Worte, büffelmässige, gesträubter Mähne, rollenden Blicks, furchtweckend gleich Gespenstern, ganz unbekannt den Zuschauern, zum Besten gegeben habe 1):

Skamandre nur, Felswälle gab's, Greifadler, erzgetriebne,

Genietet fest auf Schildes Rund, sturzjähes Wortgeschwindel,

Dess Sinn nicht leicht zu rathen war; —

dann auch Rosshähne als Schiffsembleme, Bockhirsche,

Wie man in Mederteppichen wohl sie künstlich sieht gewoben,

und andere auf den Orient bezügliche symbolische Bilder, die Aeschylos, an die glorreich besiegten, prachtliebenden Perser erinnernd, zuerst in die Attische Poesie einführte,

Geschwollen hoch von stolzem Pomp und ungeschlachten Worten 2),

und Staunen zu erregen suchte

Mit Kyknos, Memnon waffenstolz auf Schellenzaumesgaulen; —

Trompetengrimmbartslanzenvolk, Zähnknirschefichtenbeuger.

2. Auf diese Beurtheilung der Form der Aeschylischen Tragödien, welche auch sonst den oft sehr ungerechten Tadel der alten Kunstrichter erfahren haben 3), folgt bei Aristophanes eine Würdigung des Princips der tragischen Kunst, worin Aeschylos, als ein in der einfachen Sitte besserer Zeiten aufgenährter Geist, den Edelsten der Hellenen beigezählt wird, welche den Adel und die Grösse ihrer Gesinnung auch in der Poesie ausgesprochen und dieselbe dadurch zur Idealität erhoben haben. Seine Schöpfungen bewahren die Reinheit der Idee und kräftigen den Sinn für Heldenmuth und Thatkraft. Das ist es, wodurch er auf die

---

1) Ran. 926 ff.

2) Durch eine förmliche Hungerkur behauptet Euripides (938) die von Aeschylos überlieferte Tragödie auf das gehörige Maass der Worte und Gedanken herabgesetzt zu haben.

3) Quinctilian (10, 1, 66) sagt desshalb von ihm, er sei *rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas ejus fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere, suntque eo modo multi coronati.* S. oben p. 227 Note 7.

Sittlichkeit der Athener zu wirken hoffte. Denn des Dichters höchstes Streben ist Besserung und Hebung seiner Mitbürger durch die Gewalt der poetischen Ethik. In dieser Absicht brachte er die Sieben und die Perser auf die Bühne, und erweckte im Volk das Verlangen, stets freudig zum Kampf zu besiegen den Feind, so der Thaten erhabenste feiernd. Stolz auf diese Richtung und Wirkung seiner Poesie, wirft er dem Euripides vor[1]:

Man bedenke zuerst, wie an Körper und Geist er von mir einst jene bekommen,
Voll Adel die Brust, sechs Fuss die Gestalt, nicht Hasenpanieresheroen,
Nicht Witzelgeschmeiss, nicht Affen des Markts, so wie jetzt man sie sieht, noch Hallunken,
Nein, Wurfspeer schnaubend und Lanzen und Schwert und des Helms weissbuschiges Dräuen,
Und des Harnisch Wucht und Schienen und Schild und siebengehäuteten Wehrmuth.
Denn schöpferisch schuf nachbildend mit Fleiss mein Geist den gewaltigen Teukros[2]
Und des löwenbeherzten Patroklos Kraft, dass begeistert sich fühlten die Bürger,
Gleich jenen sich kühn zu erheben zur Schlacht, wenn sie riefe des Kampfes Trompete.

---

1) Ran. 1013 ff. Die Gegenreden des Euripides sind immer so gehalten, dass Aeschylos dadurch an Würde gewinnt. So wird diesem, nachdem er den Satz ausgesprochen hat, der Dichter müsse keine Schlechtigkeiten auf die Bühne bringen, sondern stets nur sagen, was fromme (denn so wie für die Knaben der Lehrer da sei, um sie für Tugend und Recht zu erziehen, so für reiferes Alter der Dichter), der Vorwurf gemacht, ob er denn durch die pomphaften Ausdrücke „Likabettosgebirge und Parnassische Höhn" den hochsittlichen Zweck der Tragödie erreicht habe. Aeschylos antwortet, wie oben p. 240 Note 1 schon berichtet ist. Die alten Erklärer (zu Ran. 928) bemerken freilich nur, Aeschylos sei stark im Nennen von Bergen und Flüssen. Aber übersehen ist dabei, dass der grosse Dichter „die grossartigen Formen der Natur, die hervortretenden Eigenthümlichkeiten der Länder, die er gesehen oder von denen er gehört, gern in seiner einfach grandiösen Weise auffasst, und dass Schilderungen, wie die vom Aetna-Ausbruch, von dem Wege der Feuersignale aus Troja nach Argos, von dem Irren der Io, von den Wanderungen des Herakles von dem grossartigsten Eindruck, und voll von geographischen Namen sind," wie Droysen richtig bemerkt.

2) Ran. 1040 ff.

Doch hab' ich, beim Zeus, nie Huren, wie der,
Stenoböen und Phädren gedichtet,
Und man suchet umsonst, wo ein liebendes Weib
sich in meinen Tragödien findet.

Der hier geäusserte Unwille über die Entartung der Kunst ist zugleich im Geiste des Aristophanes gemeint, der sich ebenfalls mit seiner Zeit im Gegensatze befand, und sich auch sonst nicht scheute, seine Erbitterung und Verachtung gegen das Attische Volk frei auszusprechen. Merkwürdig ist das Bewusstsein seines ächt Hellenischen Princips, welches er ganz auf ähnliche Art hervorhebt, als das des Aeschylos, indem er von sich selbst sagt[1]:

Und er machte die Kunst grossartigen Stil's, und
gipfelte thürmend den Prachtbau
Mit erhabenem Wort und mit grossen Ideen und
mit nicht alltäglichen Witzen.

Die Forderungen, welche Aristophanes in der Person des Aeschylos an die Tragödie stellt, müssen wir indess keineswegs zum Maasstabe des Ideals dieser Poesie nehmen, welches dem Dichter vor der Seele stand, als er die Kritik der beiden in ganz verschiedener Richtung befangenen Tragiker entwarf. Die Behauptung, dass nur das wahrhaft Edle und Erhabene in entsprechender Darstellung auf eine würdige Weise zur Anschauung zu bringen sei, bezieht sich auf die gesammte Poesie, nicht auf die Tragödie allein[2], wie man aus der Berufung auf Hesiodos und Homeros schon abnehmen kann. Indess giebt er auch seine Meinung über Aeschylos nicht undeutlich zu erkennen. Es ist nicht unbedingter Beifall, den er ihm zollt. Das tragische Princip, welches er an ihm im Gegensatze mit Euripides hervorhebt, billigt er keinesweges. Als ruhmgekrönter Kämpfer bei Marathon suchte Aeschylos den kriegerischen Geist, wodurch das Attische Volk den Gipfel seiner Macht und seiner sittlichen Würde erreicht hatte, immer von Neuem anzuregen und zu kräftigen. Dieses Bestreben, welches nur die ältere

---

1) Pax 743 f. Droysen.

2) Oben B. 1 p. 47 ff. Vgl. Fr. Cramer's Geschichte der Erziehung und des Unterrichts B. 1 p. 266 f. B. 2 p. 67 ff.

Generation der Athener[1], die mit dem Dichter in gleicher Sitte erzogen war, begreifen und schätzen konnte, fand nur so lange Anklang und Beifall, als jene Marathonischen Kampfgenossen die herrschende Partei im Staate bildeten. Als aber das jüngere Geschlecht einer andern Geistesrichtung folgend, nicht mehr kriegerischen Sinn und Waffenglück für einzig nothwendig hielt, um mit der Förderung des öffentlichen Wohls den Genuss des Privatlebens zu verbinden, und als sich alles den Künsten des Friedens und der vollkommenen Ausbildung der Demokratie zuwandte[2], da konnte das Aeschylische Drama „des Ares voll" und das zur Idealität gesteigerte Heroenthum „voll Adel die Brust" kein Glück mehr machen. Sophokles hatte angefangen, in vollendeter Harmonie des äussern und innern Lebens alles edler und menschlicher zu gestalten[3]. Dem ausgebildeten Kunstsinne der Attiker mussten seine Schöpfungen mehr zusagen, da mit dem Gefallen am Grossartigen und Erhabenen, wie es Aeschylos in herber aber plastischer Strenge zur Anschauung gebracht, auch der Drang nach Kriegsthaten und Befestigung der nationalen Macht im Staate erschlafft war. Sophokles hat in der Ausübung seiner Kunst die schöne Mitte gewählt[4], die sich gleich fern hält von übermenschlicher Höhe und von gewöhnlicher Gemeinheit. Das Ideale in seinen Schöpfungen ist mit einer gefälligen Milde gezeichnet, bei der man gern verweilt, während Aeschylos durch das Kolossale und Imposante seiner Kunst staunende Bewunderung erregt und dem gemeinen Verstande nicht zugänglich ist. Kraft seiner Stellung zwischen zwei Extremen ist Sophokles über allen parodischen Tadel, den er nie erfahren hat, erhaben. Eines so erbitterten Kampfes, wie ihn Aristophanes darstellt, sind nur die zwei einander geradezu entgegengesetzten Richtungen fähig. Sophokles ist

1) Aristoph. Acharn. 10. Nub. 1347 f. Fragm. 204 p. 111 Dind. Vgl. ibid. fr. 565 p. 221 f. Vesp. 579.

2) Oben p. 109 ff. Vgl. Sauppe de causis magnitudinis iisdem et labis Athenarum commentationis pars I. Zürich, 1836. Progr. 4. K. Fr. Hermann Geschichte und System der Platonischen Philosophie 1 p. 13. 88.

3) Dass Manches bei Aeschylos die Gränze der edlen Menschlichkeit überschritt, scheint eine wahre Bemerkung des Aristophanes zu sein, Ran. 1056: χρὴ φράζειν ἀνθρωπείως.

4) Dio Chrys. or. 52 p. 552.

dabei nur Zuschauer, den Aeschylos gern neben sich sieht, gern mit ihm den tragischen Thron theilt, ja selbst für ihn zugleich gegen Euripides mitkämpft. Er selbst, der stillheitre und friedliebende Greis, der edelste aller Dichter, von dessen wunderbarem Schönheitssinne alle seine Schöpfungen durchhaucht und durchgeistigt sind, bildet keinen Gegensatz mit dem Repräsentanten der strengen alten Zeit, dessen Bild den nachgebornen Geschlechtern gleich dem eines Titanen aus der Vergangenheit herüberragte. Die Grossartigkeit, Begeisterung und tiefsinnige Religiosität des Aeschylos bedurfte nur eine besonnene Mässigung, um zur Idee Sophokleïscher Vollendung umgebildet zu werden. Diess erkennt der Eleusinische Dichter in seiner innigen Verehrung, die er für Sophokles hegt [1], so heftig, furchtbar und stolz er sich auch gegen Euripides zeigt, der ihm als Verderber der Kunst, als Verführer des Volks erscheint, und von dem sich die wenigen Guten, die es in der Unterwelt sowohl als auf der Oberwelt noch giebt, mit Verachtung wegwenden und ihn hätten steinigen mögen, wie er an der Spitze des zügellosen unterirdischen Pöbels den tragischen Thron begehrt. Diesen erhält er auch nicht; denn indem Dionysos den Aeschylos als anerkannten Sieger in dem, eigentlich zu Euripides Gunsten angeordneten Wettstreite mit sich in die Oberwelt zurücknimmt, um dem einreissenden Verderben der Poesie und der Sitten einen mächtigen Damm entgegen zu setzen, überlässt er dem Sophokles seinen Ehrensitz neben Pluto bis zu seiner Wiederkunft, und bittet den Beherrscher

---

1) Dieses geht besonders aus den Worten Ran. 787 ff. hervor, die allein das gute Vernehmen bezeugen können, welches zwischen den beiden grossen Meistern statt fand. Vgl. Thudichum, Sophokl. B. 1 p. 221. 276. Schöll, Beiträge 1 p. 315. Um so unwahrscheinlicher ist es also, dass Aeschylos aus Groll über Sophokles' Sieg nach Sikelien ausgewandert sein soll. Die Athener waren freilich dem Aeschylos nicht immer gerecht, was Aristophanes (Ran. 806) von dem Mangel an kunstverständigen Leuten unter ihnen, die er in Masse für Diebsgesindel hält, herleitet; aber was Droysen (Aristoph. B. 3 p. 470) bemerkt, „Aeschylos habe desshalb, weil sein vollendetstes Kunstwerk, die Oresteia, nicht den Preis erhielt, für immer Athen verlassen," ist durchaus unwahr; denn gerade mit der Oresteia hat Aeschylos gesiegt, wie Droysen an einem andern Orte (Aeschyl. B. 1 p. 177. B. 2 p. 312) im schroffen Widersprache mit sich selbst ganz richtig aus den Disdaskalien anführt.

der Unterwelt recht inständig, „dass der abscheuliche Mensch, der Lügenprophet, Marktschreierpoet, niemals, und würde er dazu gezwungen, auf den Thron sich zu setzen erfreche" 1).

3. Um dieses Resultat seiner höchst geistreichen Kritik der tragischen Kunst zu möglichst klarer Anschauung zu bringen, deutet Aristophanes nicht nur die Gesetze der künstlerischen Entfaltung der tragischen Idee im allgemeinen an, sondern geht auch die Haupttheile der Tragödie, den Prolog, die Chorgesänge, die poetische Diktion im Dialog u. s. w. durch, und schliesst mit Andeutungen über die unmittelbare praktische Einwirkung der Poesie. In allen diesen Einzelheiten erscheint Aeschylos stets im entschiedenen Vortheile, ganz wie man ihn sich denken muss, kraftvoll und majestätisch, dabei einfach, fromm, streng moralisch und Feind jedes gemeinen Kunstgriffs der Popularität, die Allen zu gefallen sucht und selbst den Schwächen der Beutelschneider und Windbeutel schmeichelt, um sich ihres Beifalls zu versichern. Man könnte freilich einwenden, Aristophanes habe den Aeschylos mit zu grosser Vorliebe behandelt. Das mag sein. Aber bezeugt nicht jede Zeile, die wir von Aeschylos haben, dass dieser grosse Dichter einer solchen Vorliebe würdig war? Selbst der Gott des tragischen Spiels, welcher von Aristophanes nicht ohne satirische Absicht als höchst unsicher und schwankend in seinem Urtheile geschildert wird und dessen Charakterzeichnung offenbar die kurzsichtige Leichtfertigkeit der Attischen Kampfrichter persiffliren soll, entscheidet sich, trotz seiner offenbaren Vorliebe für Euripides, doch am Ende für Aeschylos, dessen praktische Tüchtigkeit und politische Einsicht in alles dasjenige, was dem Staate am meisten frommt, überhaupt den Ausschlag giebt. Selbst den Chor der Eingeweiheten, wodurch der vernünftigere Theil des Attischen Publikums repräsentirt wird, lässt der Komiker mit begeisterter Theilnahme in das Lob des Aeschylos einstimmen, und ihn den

---

1) Ran. 1512 ff. Das jüngere Geschlecht der Athener, welches den Euripides vergötterte, war der Kunst des Aeschylos ganz entfremdet und sah in ihm nichts als einen Dichter ψόφου πλέων, ἀξύστατον, στόμφακα, κρημνοποιόν (Nub. 1349), und glaubte αὐτὸν κόλλοπι ἐοικέναι (Arist. fr. 526 p. 212 Dindorf).

Dichter der meisten und schönsten Chorgesänge, den Bakchischen König nennen[1]). An den Chorgesängen wird freilich Manches ausgesetzt. Erstlich sollen sie zu lang sein[2]), da doch im Gegentheil von Andern versichert wird, Aeschylos habe sich ein besonderes Verdienst um die Tragödie durch Beschränkung der Chorlieder erworben[3]). Zweitens soll er immer dasselbe sagen[4]), d. h. sich in refrainartigen Wiederholungen gefallen. Aber schwer ist der Beweis der Unzweckmässigkeit solcher am Ende gewisser Abschnitte immer wiederkehrender Sätze, die vielmehr von der tiefsten Bedeutung und schönsten Wirkung sind. Dahin gehört namentlich das *Αἴλινον, αἴλινον εἶπε, τὸ δ'εὖ νικάτω* zu Anfange des Agamemnon, wodurch immer dieselben mächtigen Gefühlstöne angeschlagen und die Gemüther der Hörer immer von Neuem durch schreckliche Ahnungen erschüttert werden[5]). Dazu kömmt noch ein gewisses Wohlgefallen an ausdrucksvoller musikalischer Begleitung[6]), und an einen äusserm Gepränge der chorischen Darstellung, wodurch Aeschylos auf eine höchst harmlose Art die Hoheit der Gedanken auch dem äussern Sinne näher zu rücken und Staunen zu erregen suchte, mit dem der gewöhnliche Verstand der Athener wohl öfters keine Deutlichkeit und Klarheit der Anschauung verbinden mochte[7]). Aber hierdurch wird der sittliche Charakter und Einfluss der Aeschylischen Tragödie keineswegs beeinträchtigt[8]). Daher hat auch der Tadel der Komödie den Dichter wenig oder gar nicht getroffen. Wie Aristophanes ihm wegen seines urkräftigen Geistes und schöpferischen Talents ein gewisses stolzes Selbstbewusstsein beilegt, so pries ihn auch Pherekrates, wie er die Kunst seinen Nach-

---

1) Ran. 1255.

2) Ran. 915: Ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἂν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς u. s. w.

3) Oben p. 14. 230 Not. 1. Vgl. Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst 2, 166. Droysen Aesch. 2 p. 515.

4) Ran. 1249.

5) Oben B. 2, 1 p. 78 f.

6) Parodiert Ran. 1255 f. Vgl. oben p. 204.

7) Völlig unverständlich war Aeschylos in solchen Partien desshalb den Athenern nicht, wie man wohl hin und wieder behauptet. Vgl. C. F. Heinrich, Epistola, in qua disputantur nonnulla de Aeschylo, poeta scenico obscuro quidem, sed satis ab Atheniensibus intellecto. Breslau. 1800. 4.

8) Hänisch in d. Progr. „Wie erscheint die Athenische Erziehung bei Aristophanes?" Ratibor, 1829. Ed. Müller Gesch. d. Theorie der Kunst 1, 171.

folgern als einen grossartigen imposanten Bau übergeben habe 1).

4. Sehen wir uns nun ferner bei den Philosophen nach Urtheilen über den Werth und poetischen Gehalt der Aeschylischen Tragödien um, so finden wir zunächst bei Plato und Aristoteles einige Andeutungen zur Würdigung derselben. Plato, welcher bekanntlich vom Mittelpunkte seiner Ideenlehre aus, die gesammte dramatische Poesie verwirft 2), kann bei Aeschylos keine Ausnahme machen. Ihm erscheint daher dieser Dichter ganz im Hintergrunde der Betrachtung als einer verschollenen Bildung angehörig, während er über Euripides, als einen mit Sokrates befreundeten Dramatiker, noch glimpflicher urtheilt und ihn nicht, wie Aristophanes, als Mitschuldigen des sittlichen Verfalls seiner Nation aufführt 3). Aeschylos hat aber nach Platos Meinung manches über die Rathschlüsse der Gottheit in Bezug auf die Schicksale der Niobe, der Pelopiden und der Troischen Helden gedichtet, was man vor Jünglingen niemals aussprechen müsse 4). Der Philosoph findet darin Anklänge gemeiner Vorurtheile oder unwürdiger Begriffe. Indess trifft dieser Tadel nur die mythische Ansicht von der Vorsehung und dem Walten der göttlichen Mächte, von denen der Hellenische Volksglaube eben so dachte, als Aeschylos, welcher in Bezug auf den Untergang der Niobiden sagte: „Den Menschen schuldig werden lässt ein Gott, sobald er spurlos sein Geschlecht vertilgen will" 5). Solche Aussprüche können kein Zeugniss gegen die würdige Haltung und den sittlichen Ernst eines Dichters abgeben, der sich ganz durchdrungen fühlt von der Wichtigkeit seiner hohen Aufgabe. Uebrigens urtheilt Plato nirgends über den dichterischen Charakter des Aeschylos, was man doch von einem Manne, der in seiner Jugend selbst

---

1) Schol. Arist. Pax. 748 (755). Pherecr. fragm. p. 54 Runkel. Vgl. Dindorf fr. Aristoph. p. 25, und Meineke Quaest. scen. II p. 38.

2) Oben B. 1 p. 40 ff.

3) Phaedr. p. 268 C u. s. w. Valckenaer Diatribe p. 11. K. Fr. Hermann Gesch. u. Syst. der Platonischen Philosoph. I p. 205. 507.

4) De rep. 2 p. 380 A. 383 A B C. Vgl. die Ausleger zu Sympos. p. 180 A. Phädo p. 108 A.

5) Nach Plato citirt diese Verse Eusebius Pr. ev. 13, 3 p. 643 D. Vgl. Plut. de aud. poetis 2 p. 17 B, adv. Stoicos 14 p. 1065 E. Hermann Opusc. 3 p. 47. Klausen Theol. Aesch. p. 19. Fritzsche de Aeschyli Niobe commentatio p. 28 f (Progr. Rostock, 1836).

Tragödien gedichtet hatte[1]), erwarten sollte. Es schien ihm eben so wenig als dem Aristoteles der Mühe werth auf eine Kunstkritik des grossartigen Baues einer Aeschylischen Tragödie einzugehen. Ueberhaupt waren die alten Kunstrichter zu sehr befangen in der Geistesrichtung und der ganzen Bildung ihrer Zeit, als dass sie mit freiem unbefangenen Sinne von einem künstlerischen Standpunkte aus fremde Geister und Kunstschöpfungen hätten auffassen und durchdringen können. Aristophanes, den Zeitverhältnissen, unter denen ein Aeschylos hatte auftreten und Glück machen können, noch näher stehend (es waren seit Aeschylos Tode bis zur Aufführung der Frösche nur 51 Jahre verflossen) und selbst von Bewunderung der Marathonischen Zeit glühend, urtheilt auch unter allen Hellenen am richtigsten über den Eleusinischen Dichter und über die Verschiedenheit seiner tragischen Idee von der des Euripides. Plato, der kaum ein Menschenalter d. h. 30 Jahre von Aristophanes entfernt ist, gehört schon der neuen Bildung an, die ihn unfähig machte über den Entwickelungsgang des Attischen Drama unparteiisch zu urtheilen; und als Aristoteles mit seiner Poetik hervortrat, d. h. über ein Jahrhundert nach Aeschylos Tode, war Hellas politisch und geistig fast gänzlich umgewandelt. Der Sinn für das Grossartige und Erhabene war nicht mehr vorhanden. Man hielt sich mehr an die Form als an den Geist der poetischen Schöpfungen. Daher trat Aeschylos immer mehr zurück und galt selbst in den Augen des scharfsinnigsten Kunstrichters für veraltet, so dass er von diesem bei der Untersuchung der wesentlichsten Fragen über die Oekonomie der Tragödie übergangen wird. Als Verdienst wird ihm nur die Einführung des zweiten Schauspielers, die Beschränkung der Chorgesänge und die Ausbildung des *λόγος πρωταγωνιστής* beigelegt. Bei der Kritik über das nothwendige Eingreifen des Chores in die Handlung wird Sophokles gelobt, Euripides getadelt und Aeschylos ganz ignorirt[2]). Wenn Oedipus und Iphigenia ohne den Namen der Verfasser angeführt werden, setzt der Stagirit voraus, dass man

---

1) Diog. La. 3, 5. Olymp. Vita Plat. Appulej. de habitud. doctr. p. 2. Aelian. V. H. 2, 30 K. Fr. Hermann Gesch. d. Plat. Phil. I p. 100 f.

2) Poet. XVIII, 21. Welcker Trilogie p. 529.

nur an Sophokles und Euripides denken könne, als wenn von Aeschylos gar keine Stücke unter diesen Titeln vorhanden gewesen wären. Ein direktes Lob scheint er ihm nun rücksichtlich des Ausdrucks[1]) beizulegen, indem Euripides oft sinke, wenn er in einem einzigen von ihm entlehnten Verse nur ein einziges Wort ändere; ferner in der Beschränkung des Inhalts einer Tragödie auf einzelne Theile des Troischen Krieges[2]); dann wegen der Wiedererkennungsscene in den Choëphoren[3]). Tadel enthält die Bemerkung über das Unwahrscheinliche, welches in der Ankunft des Stummen (Telephos) in den Mysern liege[4]). Sonst setzt er die ganze Gattung der einfachen und der ethischen Tragödien, womit die Aeschylischen gemeint sind[5]), den verwickelten und pathetischen, worin überraschende Glückswechsel und Erkennungen vorkommen, weit nach[6]). Das Höchste und Schönste der tragischen Kunst liegt ihm in einer gutmotivirten Verwickelung und in dem unverhofften Uebergange vom Glücke zur Trauer durch einen grossen Fehler, nicht durch Schlechtigkeit[7]). Daher hat die Beschränkung der neuern Tragödie auf wenige Häuser, wie Alkmäon, Oedipus, Orestes, Meleagros, Thyestes, Telephos, seinen unbedingten Beifall, und die Darstellung der Mythen ohne Unterschied, wie es früher unter Aeschylos der Fall war, billigt er nicht. Die neueste Gattung von Tragödien ist ihm der Kunst nach die schönste, und Euripides, an dem er nur den zur Vollkommenheit nöthigen Grad künstlerischer Anordnung vermisst, gilt ihm als der am meisten tragische unter den Tragödiendichtern.

5. Indem wir nun schon bei Aristoteles die idealische Ansicht vermissen, die allein fähig ist, in eine durchgreifende Kritik der Aeschylischen Kunst einzugehen, dürfen wir uns der Hoffnung nicht hingeben, in noch späterer Zeit, wo das Kunstgefühl, welches den Aristoteles mächtig durchdrang, mehr und mehr abgestumpft erscheint, richtigere Ur-

---

1) Poet. XXII, 13.

2) Poet. XVIII, 17. S. jedoch Hermann Opusc. 3 p. 38. Fritzsche de Aeschyl. Niobe p. 3 f.

3) Poet. XVI, 9

4) Poet. XXV, 8, wo zugleich auch Sophokles wegen Elektr. 680 ff. getadelt wird.

5) Poet. XVIII, 1. Vgl. oben p. 78 Note 4.

6) Poet. VI, 18, vgl. mit X, 1.

7) Poet. XIII, 2.

theile anzutreffen. Man hielt sich meistens nur an die Form und an den Charakter der sprachlichen Komposition, worin Dionysios herbe Strenge erkennt und ihn mit Pindaros, Empedokles, Antimachos, Thukydides und Antiphon in dieselbe Klasse bringt[1]. Derselbe Kritiker findet die Darstellung des Aeschylos prachtvoll und grossartig, in ihr das gehörige Maass von Ethos und Pathos, und einen ausgezeichneten Schmuck der tropischen und eigentlichen Diktion. Oft sei er auch selbst Schöpfer und Werkmeister eigener Namen und Handlungen[2]. Dem Standpunkte des Aristophanes weit näher zeigt sich Dio Chrysostomos, welcher das Hochherzige und Alterthümliche im Aeschylos, ferner die Kühnheit des Gedankens und des Ausdrucks, der Würde der Tragödie sowohl, als auch dem Charakter einer edlern heroischen Vorzeit für sehr angemessen erklärt, und es dem Dichter als grösstes Verdienst anrechnet, durch Vermeidung alles gemeinen Geschwätzes und niedrigen Wesens das Publikum zu seiner Höhe empor gezogen zu haben[3]. Hiermit stimmt auch das Urtheil des Biographen überein, welcher von den Aeschylischen Dramen sagt, dass ihre Stoffe nicht viele Peripetien (plötzliche Glückswechsel) und Verwicklungen enthalten, wie bei den Jüngern; sondern der Dichter strebe nur seine Helden mit würdigem Ernst zu umgeben, indem er diesen Punkt für alterthümlich, imposant und heroisch ansehe, das Gewandte, Zierliche und Spruchreiche aber als etwas der Tragödie Fremdartiges betrachte.

6. Was man in neuerer Zeit als das Bewundrungswürdigste in dem grossartigen Baue der Aeschylischen Tragödien zu schätzen gelernt hat, die trilogische Kunst-

---

1) Dionys. Hal. de comp. verb. 22, wo überhaupt von dem *αὐστηρᾶς ἁρμονίας χαρακτὴρ* die Rede ist, und des Beispiels wegen ein Pindarischer Dithyrambos analysirt wird, worüber oben B. 2, 2 p. 233. Dasselbe Urtheil über den Stil des Aeschylos kehrt auch in der Schrift de admir. vi dicendi in Demosth. 39 wieder, wo Pindaros noch einmal als Parallele und ein Kapitel aus Thukydides (1, 23) als Beleg *τῆς ἀρχαίας καὶ αὐστηρᾶς ἁρμονίας* angeführt und mit den Worten begleitet wird: *ἡ μὲν δὴ πρώτη τῶν ἁρμονιῶν ἡ γενικὴ καὶ αὐστηρὰ καὶ μεγαλόφρων καὶ τὸ ἀρχαιοπρεπὲς διώκουσα, τοιάδε τίς ἐστι κατὰ τὸν χαρακτῆρα.*

2) Dionys. Hal. de vett. script. censura II, 10.

3) Dio Chrys. or. 52 p. 549. Vgl. Aristid. or. Plat. 2 T. 2 p. 133 Jebb.

form[1]), scheint den beschränkten Ansichten der alten Kritiker gänzlich entgangen zu sein. Wäre uns nicht in der Oresteia ein Beispiel dieser fast einzigen vollendeten Technik der tragischen Kunst erhalten worden, so würde es gewiss schwer halten, uns nach den meist beiläufigen Erwähnungen der Trilogien und Tetralogien, wobei der innere Zusammenhang fast gar nicht zur Sprache kommt, einen richtigen Begriff von dem Höchsten zu machen, was die Geschichte der Tragik aufzuweisen hat. Vielleicht haben die sämmtlichen Stücke des Aeschylos in ihrer ursprünglichen Anordnung nicht einmal das Alexandrinische Zeitalter überlebt, wiewohl man annehmen muss, dass die von Aristoteles, Dikäarchos, Kallimachos, Eratosthenes und Karystios eigens bearbeiteten Didaskalien sie in der Ordnung aufführten, in welcher sie gedichtet und gegeben waren. Man fing indess früh an, die einzelnen Tragödien für sich ohne alle Rücksicht auf Trilogien zu betrachten, und sogar späterhin alphabetische Verzeichnisse davon zu entwerfen. Was die Römer seit Ennius von Aeschylos übersetzt haben, sind einzelne Stücke, bei denen zuerst ein gänzliches Vergessen der trilogischen Form oder vielmehr eine völlige Unbekanntschaft mit derselben hervortritt[2]. Die äussere Verknüpfung der Begebenheiten, welche in einer Aeschylischen Trilogie zur Anschauung gebracht werden sollten, schien dem spätern Verstande ein Verstoss gegen die drei Einheiten zu sein, die nun einmal für jede Tragödie als Grundregel aufgestellt waren. Die kühnen Uebergänge, welche bei der Zusammenfassung von grossen, der Zeit nach oft weit auseinander liegenden Massen der Sage, und deren

---

1) Unter den vielen grossen Verdiensten Welcker's gehört die Entfaltung der Aeschylischen Trilogien unstreitig zu den grössten. Die von ihm zuerst aufgestellte Ansicht ist dann weiter verfolgt und ausgebildet von Droysen, Gruppe und zuletzt von Ad. Schöll in seinen Beiträgen zur Geschichte der Griechischen Poesie B. 1, ohne die Beistimmung anderer Gelehrten hier zu erwähnen.

2) Ein andres Resultat gewähren auch die neuesten Forschungen Ad. Schöll's nicht, welcher (Beiträge B. 1 p. 417 ff. 472 ff.) die Nachrichten über Attius' und Ennius' Bearbeitungen Aeschylischer Tragödien genau geprüft hat. Dass der Lykurgos des Nävius und die Iphigenia des Ennius nicht aus Aeschylos, sondern aus Anaxandrides und Euripides geschöpft waren, hat Düntzer (Rhein. Mus. 1837 p. 433-442) vermuthet, und die Bruchstücke jenes Drama sorgfältig gesammelt.

künstlerischer Verknüpfung zu einem grossen Ganzen, das doch kaum nur ein Viertel einer Ilias ausmachte, unvermeidlich waren, störten den Begriff von Einheit der Handlung, wie man ihn aus der Anlage der einzelnen Dramen des Sophokles abgezogen und als Norm für die ganze Gattung aufgestellt hatte. Die ganze Fabel der Ilias, oder selbst die ganze Zerstörung Ilions nach einem epischen Systeme der Tragödie zur Anschauung zu bringen, scheint dem Aristoteles nur desshalb verwerflich, weil darin die einzelnen Theile wegen der zusammengesetzten Vielfachheit der Mythen nicht gehörig entfaltet werden können; denn der Umfang eines Drama ist beschränkt und schliesst desshalb vieles von der Darstellung aus, was in den empirischen Zusammenhang der Handlung gehört [1]. Indess hat Aeschylos niemals versucht, das epische System der Tragödie, wie es Aristoteles nennt, auf die Bühne zu bringen. Er verstand es am besten, in den kleinsten Theilen [2] des von Homer und andern Epikern dargestellten Mythenkreises einen dramatischen Mittelpunkt aufzufinden und durch die Gewandheit der künstlerischen Komposition zu einem in sich abgerundeten Ganzen auszudehnen. Diese Kunst der innern dramatischen Entfaltung eines Mythus, auf welche Aristoteles wenig Rücksicht genommen hat, und die Plato nur in Bezug auf Sophokles und Euripides mit ein Paar Worten berührt [3], erscheint wohl bei der Bildung einer Trilogie auf ihrer höchsten Spitze. Freilich, wenn man den Mythus als das Wesentlichste der Tragödie betrachtet, und dann den kritischen Blick nur noch bei den Charakteren, dem Ausdrucke, dem Gedanken, der Darstellung für das Auge und der Melopöie verweilen lässt [4], so verschwindet leicht das Grossartige der Dramatisirung einer Mythengruppe zu einem trilogischen Ganzen, in welches der Geist eines grossen Dichters Einheit der Handlung und der religiösen Ansicht, wenn auch nicht Einheit der Zeit und des Orts, gebracht hat. In der Bildung der Trilogie steht der Tragiker dem epischen Dichter noch weit näher

---

1) Poet. XVIII, 15 f.

2) Er selbst nannte sie τεμάχη. Oben p. 8 Note 2.

3) Phaedr. p. 268 C. Sie heisst ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. Aristot. Poet. VII, 1.

4) Aristot. Poet. VI, 9.

als in dem Entwurfe eines einzelnen Drama, und die Sitte, alle ernste Poesie, namentlich die Homerischen Epopöen, unter der gemeinsamen Benennung Tragödien zusammenzufassen[1], gründet sich vorzugsweise auf den Bau der Trilogie. Wenn nun Aristoteles von der epischen Einheit bemerkt, sie sei geringer als die tragische, denn aus jedem Epos lassen sich mehrere Tragödien machen, die Tragödie aber müsse nur eine einzige vollkommene und ganze Handlung, deren äusseres Maass die Gränze der übersichtlichen Fasslichkeit nicht überschreiten dürfe, enthalten[2], und sich nicht wie das Epos in Theile zerlegen lassen, so übersieht er wiederum die trilogische Form der Tragödie, welche drei Handlungen zu einer Einheit verknüpft, und darin Anfang, Mitte und Ende darstellt, die, wie bei einem lebendigen Organismus[3] oder einem grossen Gemälde[4], in der durchgreifendsten Bezüglichkeit zu einander stehen und die schönste Harmonie bilden. Von der Epopöe bemerkt er ferner, sie sei der Zeitdauer nach unbegränzt, die Tragödie hingegen bemühe sich, ihre Handlung so viel möglich auf einen Sonnenlauf zu beschränken, oder wenig darüber hinaus zu gehen, obgleich man anfangs auch hier dieselbe Unbestimmtheit der Zeit habe obwalten lassen, wie in den epischen Gedichten[5]. Hiermit ist offenbar die ältere oder trilogische Form der Tragödie gemeint, auf die sich Aristoteles auch bei der Bestimmung der richtigen Länge des Epos bezieht, indem er sagt, man müsse darin Anfang und Ende leicht überschauen können und ihm etwa eine solche Ausdehnung geben, welche dem Umfange der hinter einander in Einer

---

1) Plato de Rep. 10 p. 595 C. 598 D. 602 B, de Legg. 7 p. 817 B. Dieses ist aber nicht von den Homerischen Gedichten als Quellen der Tragiker zu verstehen, worüber Aristoteles (Poet. IV, 15) bereits das Richtige bemerkt hat (vgl. Athen. 8, 347 E. Plut. de Vita Homeri II, 215); sondern man sah in der That die Ilias geradezu für eine Tragödie (oben p. 11 Note 1. Euanth. de tragoed. et comoed. p. XXVI Zeune, Arsen. Violet. p. 90), und die Odyssee wenigstens für das Vorbild der Komödie an; Longin. IX, 15. Euanth. a. a. O. Vgl. Chabonnon Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 20 p. 559. K. Fr. Hermann Gesch. d. Platon. Philos. 1 p. 505.

2) Poet. XXVII, 15, vgl. mit VII, 10. Oben p. 1 p. 516. 519.

3) Poet. XXIII, 1, vgl. mit VII, 2. 8, und VIII, 4.

4) Genelli, Theater zu Athen p. 21.

5) Poet. V. 9.

Vorstellung gegebenen Tragödien (also einer Oresteia, Lykurgeia, Pandionis u. s. w.) gleichkämen [1]).

7. Wer zuerst den grossen Gedanken ausführte, eine einzige tragische Idee in drei zusammenhängenden Stücken, gleichsam wie in drei Akten desselben Drama, auf die Bühne zu bringen, mit andern Worten, wer der Erfinder der Trilogie (denn drei einzelne durch ihren Inhalt nicht zu einem dramatischen Ganzen vereinigte Stücke sind niemals Trilogien, wohl aber mit Einschluss des Satyrspiels als viertem Stücke Tetralogien genannt worden) gewesen ist, darüber giebt uns Niemand Auskunft. Das tragische Spiel mit dieser Kunstform beginnen zu lassen, und die ganze Einrichtung einer dreifachen Tragödie, welche durch Hinzufügung des Satyrdrama zur Tetralogie wurde, von einer heiligen Sitte oder Bedeutsamkeit abzuleiten, erlauben die Nachrichten über die Dionysischen Feste eben so wenig als über Thespis und Phrynichos, die beide eine zu geringe Anzahl von Stücken hinterlassen haben sollen, als dass je vier zu einer Didaskalie vereinigt gewesen sein können, es sei denn, dass jeder Titel, wie Pentheus, Pelias' Leichenspiele, die Phönissen, Tantalos u. s. w. eine ganze Didaskalie von vier Stücken bezeichnete. Von Pratinas und Chö-

---

1) Poet. XXIV, 5. Merkwürdig ist der Umstand, dass Aristoteles sich nirgends in der Poetik des Ausdrucks τριλογία oder τετραλογία bedient, der doch in den alten Didaskalien, welche die Oresteia des Aeschylos aufführten, ausdrücklich vorkam. Der damit verbundene Streit, ob die vier Stücke: Agamemnon, Choephoren, Eumeniden und das Satyrspiel Proteus eine Tetralogie im eigentlichen Sinne, oder ohne das Satyrspiel eine Trilogie zu nennen sein, wie Aristarchos und Apollonios thaten, ist oben berührt worden p. 95 Note 1. Vgl. Gruppe, Ariadne p. 42 f. Uebrigens ist Schol. Arist. Ran. 1122 (1155) die einzige Stelle, wo τριλογία erwähnt wird, und zwar auf eine Art, die vermuthen lässt, dass der Ausdruck nur in Bezug auf Aeschylos den Zusammenhang von drei dem Inhalte nach verbundenen Tragödien bezeichnete. Die ältre klassische Benennung scheint Didaskalie gewesen zu sein, die auch Aristoteles und seine Nachfolger für die Aufführungs-Verzeichnisse beibehielten, und damit sowohl Tetralogien und Trilogien, als auch einzeln gegebene Stücke bezeichneten. Zweifelhaft bleibt, ob τραγῳδία im Singular auch eine ganze Didaskalie, d. h. Tetralogie bedeuten könne. Von Ion heisst es (Athen. 1 p. 3 F. Köpke de Ionis Vita p. 7), er habe mit einer Tragödie gesiegt, und doch behauptete derselbe Dichter, eine tragische Didaskalie müsse zum vierten Theile satyrhaft sein (Plut. Pericl. 5. Köpke a. a. O. p. 75); folglich war es damals feste Regel, drei Tragödien und ein Satyrspiel zu einer Didaskalie zu vereinigen.

rilos sind freilich Stücke genug bekannt, um Tetralogien anzunehmen; und Chörilos hatte bereits vierzig Jahre Tragödien aufgeführt, als Aeschylos zum ersten Male siegte, so dass das Meiste, was er dichtete, in die Periode vor Aeschylos fällt. Hieraus geht nun klar hervor, dass Aeschylos nicht desshalb Vater der Tragödie genannt worden ist, weil er Erfinder der Tetralogie war, deren erste Einführung ihm auch Niemand beilegt, und deren Ursprung in einer unbekannten Zeit vor ihm zu suchen ist. Was wir ihm aber nach der naturgemässen Entwickelung der Tragik vernünftiger Weise beilegen können, ist eben die Verknüpfung von drei Tragödien zu einem zusammenhängenden Ganzen, dem er ein Satyrspiel beigab, welches in manchen Fällen dem Inhalte nach gleichfalls noch mit der Idee der ganzen Didaskalie verwandt war, und dieselbe auf eine heitere Weise zu einem befriedigenden Schlusse brachte. Dieses muss eine Tetralogie im engern Sinne des Worts gewesen sein. Wenn nun Sophokles diese Sitte, mit Tetralogien zu kämpfen, aufgab, und dafür anfing Drama gegen Drama in die Schranken zu stellen[1], so beweist diese Neuerung ebenfalls, dass man in der Periode vor Sophokles, also im Zeitalter des Aeschylos, gewohnt gewesen war, Tetralogien aufzuführen, was Lessing[2] nicht hätte läugnen sollen. Damit man aber die Neuerung des Sophokles für keine Beschränkung des Festspiels oder gar für einen Rückschritt der Kunst halte, muss man sich an den geringen Umfang der frühern Tragödien erinnern, wovon noch die meisten des Aeschylos (und gewiss sind uns von diesem Dichter die längsten und gelungensten erhalten worden, die sämmtlich aus der letzten Hälfte seiner dramatischen Laufbahn stammen) als Beweise betrachtet werden können. Aristoteles bemerkt auch ausdrücklich, dass die tragische Kunst mit der Darstellung kleiner Mythen begonnen habe, deren Umfang sich leicht nach

---

1) Suid. v. Σοφοκλῆς· ἦρξε δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν (Hermann Opusc. 2 p. 307. Süvern, Abhandl. der Akademie der Wiss. in Berlin 1825 p. 118), anders verstanden von Welcker, Tril. p. 508, und von Ad. Schöll, Beiträge 1 p. 35 f. 167. Vgl. Gruppe, Ariadne p. 48. 545 f.

2) Leben des Sophokles p. 123 ff. Werke B. 6 p. 345 ff. der neuen Ausg. von Lachmann.

dem Maasse eines Dithyrambos, der wohl in keinem Falle länger war als das längste Pindarische Epinikion, bestimmen liesse. Drei solcher kleiner Stücke, von denen jedes einen besondern kleinen Mythus durch einen einzigen Schauspieler mit sehr geringen scenischen Mitteln in den Gang der Chorgesänge verwebte, mochten wohl im Zeitalter des Chörilos, der die Anfänge der Dramatik unmittelbar nach Thespis weiter entfaltete, der äussern Ausdehnung nach zusammen nicht länger sein als der Oedipus auf Kolonos des Sophokles. Was also Chörilos zu einer Didaskalie in drei weder dem Orte noch der Zeit nach zusammenhängenden Akten des tragischen Spiels zu vereinigen pflegte, das bildete Aeschylos durch seine trilogische Kunstform zu einem grossartigen organischen Ganzen aus, in welchem die Idee des Tragischen vollkommen zur Anschauung gebracht ward, und sich zugleich in jedem der drei Theile nach einem kleinern Maassstabe darstellte. Für das grössere Publikum war freilich eine solche Form, die nicht auf einmal vor die Augen trat, sondern Uebergänge und Lücken der übersprungenen Zeit nur andeutete, und dazu noch durch die Zeit der getrennten Aufführung im überschaulichen Zusammenhange gestört wurde, gar nicht berechnet. Daher der letzte Schritt der Kunst, dieselbe Grösse und Vollendung der tragischen Idee in dem Umfange einer einzigen Tragödie wie mit Einem Gusse den Zuschauern zum Bewusstsein zu bringen. Diesen that Sophokles, desshalb gilt er mit Recht für den Vollender der Tragödie.

8. Wie Aeschylos seine ersten dramatischen Wettkämpfe mit Chörilos, Phrynichos und Pratinas gewiss nicht mit Trilogien gleich der Oresteia, der höchsten Spitze seiner Kunstform, begann, sondern ohne Zweifel mit geringeren Entwürfen und Versuchen den Anfang machte und lange zu kämpfen hatte, ehe er seinen Schöpfungen Anerkennung verschaffte, so kann auch Sophokles bei seinem ersten Auftreten nicht gleich als vollendeter Dichter erschienen sein. Vielmehr gelangte er nach seiner eignen Bemerkung auf drei Stadien zur Ausbildung der ihm eigenthümlichen Kunstform [1]).

---

1) Oben p. 241 Note 1.

Von dem Stile des Aeschylos ausgehend, muss er im ersten Wettkampfe mit diesem sich auch der Sitte der Zeit gefügt und eine Tetralogie in die Schranken gestellt haben[1]; denn es ist nicht glaublich, dass man ein einzelnes Stück, und wäre es auch ein König Oedipus gewesen, jemals einer ganzen Trilogie gleich geachtet und mit dieser zur Concurrenz zugelassen hat. Auf Gleichheit der Waffen wird überall gesehen, wo Kampfrichter entscheiden. Wenn nun Sophokles angefangen haben soll, auch einzelne Dramen ganz unabhängig von einander zu dichten, und einzeln aufzuführen, so versteht es sich von selbst, dass seine Concurrenten dessgleichen thaten. Dass aber solche Fälle vorkamen, beweist schon der einzige Umstand, dass keine einzige Gesammtzahl der vorgeblich von Aeschylos und Sophokles hinterlassenen Dramen in Trilogien oder Tetralogien aufgeht. Dieses kann nicht blosser Zufall sein. Dazu kommt noch, dass die bestimmteste Nachricht, welche wir in dieser Rücksicht noch in Bezug auf einen spätern Tragiker besitzen, dem erwünschten Resultate auch nicht günstig ist. Von Aphareus, dem Adoptivsohne des Isokrates, heisst es nämlich[2]: „Er dichtete auch Tragödien, etwa siebenunddreissig an der Zahl, wovon zwei streitig sind. Seit Lysistratos (Ol. 103, 1 = 368 vor Chr.) seine Aufführung beginnend, brachte er bis Sosignes (Ol. 109, 4 = 341 vor Chr.) in achtundzwanzig Jahren sechs städtische Didaskalien in die Schranken, und siegte zweimal durch Dionysios und durch andre noch zwei andre Lenäische. Hier haben wir offenbar einen genauen Auszug aus den alten Aufführungs-Verzeichnissen, woraus erhellt, dass die Sitte, mit Tetralogien zu kämpfen, im Zeitalter des Plato, der selbst eine Tetralogie schrieb, noch nicht aufgehört hatte; denn es heisst hier bestimmt, dass Aphareus sechsmal an den städtischen Dionysien und

---

1) Bemerkt hat dieses zuletzt Gruppe (Ariadne p. 346), der indess durch zu kühne Kombination die unter den Dramen des Euripides uns überlieferte Tragödie Rhesos zu dem Erstlingswerke des Sophokles macht, und mit dem Thamyris und Theseus zu einer Trilogie verbindet, der sich etwa die Nausikaa als Satyrspiel angeschlossen habe (p. 357 f.). Darüber weiter unten. Vorläufig s. d. Gegenbemerkungen Welcker's in der Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1834 p. 609-670.

2) Plut. vitae X orat. Isocr. extr. p. 839 C D. Vgl. oben p. 132 Note 3.

zweimal an den Lenäen auftrat, also nur acht Didaskalien lieferte, die, als Tetralogien gerechnet, eine Gesammtzahl von zweiunddreissig Dramen geben, folglich einen Ueberschuss von drei Stücken lassen. Ferner lernen wir hieraus, dass man unter Tragödien im allgemeinen auch die Satyrspiele verstand; denn hätte Aphareus ausser den fünfunddreissig Tragödien auch noch Satyrspiele geschrieben, so würden mehr als acht Didaskalien herauskommen. Wir befinden uns also hier in demselben Falle, wie bei den verschiedenen Angaben der sämmtlichen Stücke des Aeschylos und Sophokles. Das Gesetz der Tetralogie litt also Ausnahmen, die wir nach der Beschränktheit der Ueberlieferung nicht mehr zu bestimmen im Stande sind. Damit man aber nicht glaube, als habe die Neuerung des Sophokles, womit die erste Ausnahme begann, die Tetralogie verdrängt, darf man sich nur erinnern, dass derselbe Dichter noch in späterer Zeit dem Euripides Tetralogien entgegen setzen musste, in sofern dieser Tetralogien in die Schranken brachte[1]. Denselben Grundsatz kann man ohne Bedenken auch auf alle gleichzeitigen und selbst spätern Dichter anwenden, wor-

---

1) Nämlich Medeia, Philoktetes, Diktys und die Schnitter. Argum. in Eurip. Med. Ein zweites Beispiel, welches beweist, dass Sophokles tetralogisch gedichtet hat, findet sich in dem Argument der Alkestis (ex recens. G. Dindorfii, Oxon. 1834), die mit den Kreterinnen, dem Alkmäon und Telephos zusammen aufgeführt und von Sophokles besiegt wurde. Auf solche Andeutungen hin hat Ad. Schöll (Beiträge B. 1) den Versuch gemacht, für Sophokles, von dem wir bisher gar keine Kunstwerke dieser Art den Titeln nach kannten, wenigstens fünf grossartige tetralogische Kompositionen zu erschaffen, nämlich Ilions Eroberung, Helena, kleine Achilleïs, grosse Achilleïs und die Telamoniden, alle aus dem Troischen Sagenkreise, mit dem der Verfasser eine sehr genaue Bekanntschaft entwickelt. Zu den Telamoniden fehlt es, da alle hierher gehörigen Titel zu dem Baue der vier andern Kunstwerke bereits verbraucht waren, dem Verf. an einem dritten Stücke, dessen Titel er ohne Bedenken aus eignen Mitteln hinzu fügt, nämlich das Waffenurtheil (p. 639). Das Bewundrungswürdigste in diesen neuen Schöpfungen ist der innere und äussere Zusammenhang, in welchen jetzt die einzelnen Stücke jeder Tetralogie zu einander treten, und nach Art der Aeschylischen Oresteia auf einen gemeinsamen tragischen Effekt berechnet erscheinen. Schade, dass nicht auch der doppelte Oedipus und die Antigone zu den verloren gegangenen Stücken des Sophokles gehören. Was für eine herrliche Thebanische Trilogie liesse sich nicht aus ihren drei Titeln konstruiren! Indess, wie die Sachen jetzt stehen, wissen wir auf das Bestimmteste, dass der König Oedipus ungefähr 30 und die Antigone gegen 38 Jahre vor dem Oedipus auf Kolonos gegeben worden ist.

unter es einige sehr fruchtbare giebt, deren Dramen sich merkwürdigerweise gleich den Euripideïschen mit der Vierzahl in Gruppen zerlegen lassen, ohne dass einzelne Stücke übrig bleiben[1].

9. Durch alle diese Einzelnheiten ist jedoch noch keineswegs der Ursprung der trilogischen Form erklärt, wenn man auch als ausgemacht annehmen will, dass Tetralogien erst mit der Erfindung des Satyrspiels durch Pratinas entstehen konnten. Die Dreitheilung aller Hellenischen Poesie in Anfang, Mitte und Ende für alt und wesentlich zu erklären, und dieselbe mit Aristoteles nicht bloss in jeder einzelnen Tragödie, sondern auch im vollendetsten Epos als Grundform anzunehmen, bringt uns in dieser Forschung keinen Schritt weiter; denn ganz etwas anders ist es, das innere Kompositionsgesetz eines einzelnen Gedichts aufzufinden, und drei Gedichte zu einer innern oder äussern Einheit zu verbinden. Selbst der alte Dithyrambos, aus dem sich die Tragödie herausbildete, kann nicht ohne Anfang, Mitte und Ende gewesen sein, und alle Arten der chorischen Poesie folgten wohl derselben allgemeinen Regel der Dreitheilung, wie sich noch aus der Betrachtung der Epinikien ergiebt[2]. In der Komposition des Dithyrambos unterscheidet man bestimmt die Anabole oder das Proömion und den Epilog[3], so dass die Behandlung des Mythus als Kern des Ganzen der Mitte anheim gefallen sein muss. Einen prachtvollen Eingang zu einem Dithyrambos besitzen wir noch von Pindaros, dem Zeitgenossen des Aeschylos, der denselben grossartigen Stil in die Lyrik wie dieser in die Tragödie einführte und von derselben erhabenen Ethik der Weltanschauung, wie sie die damalige Zeit zur Reife gebracht hatte, sich durchdrungen und begeistert fühlte. Will man nun aus der ursprünglichen Anlage und Dreitheilung des Dithyrambos die trilogische Form der Tragödie ableiten, so muss man nothwendig schon mit Thespis und Phrynichos[4]) beginnen,

1) Euripides 23 Tetralogien; Achäos 11, nach Andern 6; Neophron 30; Karkinos eben so viele als Chörilos, d. h. 40; und der ältere Astydamas sogar 60.

2) Oben B. 2, 2 p. 260 ff.

3) Oben B. 2, 2 p. 334.

4) Die letzte Behandlung dieser Frage von C. Joh. Hoffmann (über die verlornen Gr. Dramatiker

und sich die Sache so vorstellen, dass die drei Abtheilungen des Chorliedes dem einen Schauspieler Gelegenheit gaben, drei in sich geschlossene und nur durch den äussern Zusammenhang des Chorgesanges verbundene Vorträge unter Mitwirkung des Chorführers und der ihm untergeordneten Choreuten vor dem Publikum zu entwickeln. Da die dramatisch dargestellten Mythen anfangs klein waren, eben weil nur ein einziger Schauspieler sie entfaltete, und das Spiel noch keine Concurrenz zuliess, so konnte diese Einschaltung von drei Vorträgen, um die Zeit würdig auszufüllen, wozu bereits Thespis eine dreifache Verkleidung erfand, nachher eine sehr natürliche Einleitung zur Erfindung der eigentlichen Trilogie werden. Der Chor von funfzig war einmal durch den Dithyrambos gegeben, und der Trilogiendichter brauchte ihn nur in so viele Theile zu zerlegen, als seine dramatischen Neuerungen erforderten. Durch diese Trennung des ursprünglichen Gesammtchores wurde zugleich die Nothwendigkeit der Einführung eines zweiten Schauspielers gegeben, dem man sehr bald noch einen dritten hinzufügte. So zieht immer die eine Erweiterung der Kunst die andre nach sich, und eilt schnell ihrer Vollendung zu.

10. Wäre uns die Chronologie der Aeschylischen Dramen näher bekannt, und besässen wir aus den verschiedenen dramatischen Stadien des Aeschylos vollständige Proben seiner tragischen Kunst, so würden wir mit weit mehr Sicherheit über die Fortschritte der trilogischen Komposition bis zum Gipfel derselben, wie er sich in der innerlich geschlossenen und abgerundeten Harmonie der Oresteia darstellt, urtheilen können. Jetzt sind die Perser das älteste Stück, welches uns übrig geblieben ist. Dasselbe ist aber fast 28 Jahre nach des Dichters erstem Auftreten und 12 Jahre nach seinem ersten Siege gedichtet und zwar als Mittelstück einer Trilogie, die mit dem Phineus begann und mit dem Glaukos schloss, und der noch das Satyrspiel Prometheus beigefügt war. So locker nun auch die Verbindung zweier Mythen

---

Thespis und Phrynichos, und deren Fragmente, in d. Supplem. B. 2 H. 1, 1835, p. 35-48 zu Jahn's Neuen Jahrb. für Phil.) hat sich auf Erörterungen dieser Art nicht eingelassen, was schon oben p. 40 Note 1 hätte bemerkt werden sollen.

mit einem historischen Stoffe zu einem trilogischen Ganzen gewesen sein mag, so muss doch irgend ein Ideenzusammenhang, der den Sieg der Hellenen über die Perser verherrlichte, dieser Komposition zum Grunde gelegen haben[1]; denn, was man neulich von allen Dramengruppen dieser Art behauptet hat, dass sie niemals ohne eine kunstgemässe Verbindung, nur wie bunte Waare zur Aufführung gebracht sind, das lässt sich vorzugsweise und mit vollem Rechte von der Kunstform des Aeschylos behaupten. Aber wie weit muss diese Persertrilogie in Rücksicht der innern Konsequenz des Zusammenhangs, der tragischen Idee und der politischen Tendenz von der Oresteia entfernt gewesen sein, da die zur Einkleidung und Offenbarung des leitenden Gedankens benutzten Mythen aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzt waren! Von Einheit der Handlung konnte also hier nicht einmal im epischen Sinne die Rede sein. Gedachte der Dichter von einem ethisch- religiösen oder auch rein poetischen Standpunkte aus aller jener Schlachten, denen Hellas seine Befreiung dankte, so konnte er den Verlauf der ersten und letzten im ersten und dritten Stücke nur andeuten und das Haupttreffen bei Salamis als Mittelpunkt des Ganzen betrachten, wie er es denn auch wirklich nach Phrynichos' Vorgange gethan hat[2]. Von Phrynichos aber müssen wir annehmen, dass seine Phönissen selbständig und innerlich abgerundet waren, und auf keinen Fall das Mittelstück einer Trilogie bildeten. Das eigenthümliche Verdienst des Aeschylos bei der wiederholten Bearbeitung dieses historischen Stoffes bestand nun in einer Erweiterung des Planes, jedoch so, dass er den tragischen Haupteffekt ebenfalls in den Bericht über die Schlacht bei Salamis legte, worin auch in der That der glänzendste Mittelpunkt der Perserkriege besteht. Das siegreiche Glück der Hellenen sollte im Sinne des religiösen Dichters als Gunst der Götter und als Ge-

---

1) Sehr sinnreich ist dieser Zusammenhang ermittelt von Welcker Tril. p. 470-81, besonders im Rhein. Museum 1837 p. 225 ff. Vgl. Klausen Theolog. Aesch. p. 181. Ueber das Schlussstück der Persertrilogie handelt auch Hermann de Aeschyli Glaucis (1812) Opusc. 2 p. 59-75.

2) Oben p. 66. Vgl. Hoffmann, Supplem. zu Jahn's Neuen Jahrb. für Phil. B. 2. H. 1 (1835) p. 41.

gensatz des Elends der mit Recht überwundenen Barbaren erscheinen [1]). Während Phrynichos hierbei die Aufmerksamkeit (ob direkt oder indirekt, wissen wir nicht) auf Themistokles lenkte, hatte Aeschylos ohne Zweifel bei der Verherrlichung des Sieges die Verdienste des gerechten Aristeides im Sinne [2]), dessen Partei er selbst angehörte. Die Aehnlichkeit der Phönissen des Phrynichos und der Perser des Aeschylos muss aber dessen ungeachtet bedeutend gewesen sein, da Aristophanes von dem letztern sagt, er habe sie aus dem Schönen in das Schöne übertragen [3]). Wir können also die Anlage und Beschaffenheit der Perser, selbst abgesehen von dem trilogischen Zusammenhange dieses Stücks mit seinem Vor- und Nachspiele, noch als nahe verwandt mit den Anfängen der tragischen Kunst betrachten. Das grosse Vorwalten des Chors, der gleichsam im Vordergrunde der Handlung agirt, ferner das epische Element in der langen Erzählung des Boten, sodann die Eintheilung in drei Abschnitte [4]), in denen drei verschiedene Personen nach einander auftreten, im ersten Atossa, im zweiten Dareios, im dritten Xerxes (Atossa allein zieht sich noch in den zweiten Akt hinüber; dagegen hat Xerxes gar keinen Dialog mit einer zweiten Person, sondern wechselt nur mit dem Chore Worte), endlich der fühlbare Mangel an dramatischem Leben, indem noch kein künstlicher Dialog vorhanden ist, sondern alles sich in Fragen und Antworten oder höchstens im abwechselnden Fortsprechen über denselben Gegenstand langsam bewegt; alles dieses beurkundet den ältern Stil der Tragik, wie er sich etwa bei Phrynichos als höchste Spitze herausstellen mochte.

11. Auf die Beschaffenheit der ältern Dramen, welche Aeschylos in dem bedeutenden Zeitraume von fast 28 Jahren

---

1) Vgl. H. Brentano, Ueber die Perser des Aeschylus mit Vergleichung der Phönissen des Phrynichus. München, 1832. 8.

2) Pers. 441-471. 807-824. Klausen Theolog. Aesch. p. 2.

3) Oben p. 64.

4) Dieses hat zuerst Heeren in der Abhandlung über den tragischen Chor der Hellenen (oben p. 207 Note 3 extr.) entwickelt, und in seinen Bemerkungen über die dramatische Kunst des Aeschylus (Bibliothek der alten Litt. und Kunst Stück 8, 1791, p. 5 ff., vgl. dessen Historische Werke Th. 3 p. 232 f.) noch weiter begründet.

vor den Persern auf die Bühne brachte, können wir also hiernach im allgemeinen einen Schluss wagen, obgleich das Besondere uns für immer unbekannt bleiben wird. Ehe wir nun auf eine nähere Betrachtung der einzelnen noch vorhandenen Tragödien und deren trilogischen Zusammenhang eingehen, wird es nöthig sein, vorläufig auf den ethisch- religiösen Charakter aufmerksam zu machen[1]), der die Tragik des Aeschylos besonders auszeichnet, und der nicht blos die Grundlage der in den einzelnen Dramen zur Anschauung gebrachten Idee, sondern auch den Verknüpfungspunkt der trilogischen Einheit bildet. Mythologie ist freilich der Inhalt fast aller Tragödien des Alterthums; aber das Eigenthümliche und Individuelle des religiösen Glaubens eines Dichters zeigt sich gerade in der besondern Auffassung und Behandlung der Mythen. Die darin geoffenbarte theologische Ansicht ist freilich von Vielen nicht als geistiges Eigenthum des Aeschylos betrachtet, sondern vielmehr aus der erwachenden Philosophie des Zeitalters und aus den Lehren der Eleusinischen Mysterien abgeleitet worden. So unbegreiflich ist für Manchen die innere schöpferische Kraft eines grossen Dichters, und die Tiefsinnigkeit neuer umfassender Gedan-

---

1) Die theologische Ansicht des Aeschylos ist seit Blümner (Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylos, Leipz. 1814) durch einige mehr ins Einzelne gehende Forschungen ausführlicher dargelegt worden. Zuerst hat J. C. Glo. Cunerth von dem Begriffe des Zeus ausgehend (*a Jove principium*), in seinem Programme: Jupiter Aeschyleus (Görlitz, 1818 fol.), besonders auf den im Prometheus dargelegten Gegensatz dieser Gottheit mit der ältern Titanendynastie hingewiesen, worauf auch C. F. Wagner de Aeschyli fabula Prometheo, in qua Jupiter aliam personam sustinet quam in ceteris poetae fabulis (Progr. Index Lectt. Marb. 1824, 4) aufmerksam macht. Darauf liess Cunerth noch eine Reihe von zehn Programmen folgen: 1) Juno, Saturnus, Terra, Coelus, Mars, Vulcanus, Venus, Minerva, Mercurius, Aeschylo duce, ibidem 1819. — 2) Apollo, Sol, Diana aliique ab Aeschylo commemorati dii, ibid. 1820. — 3) Prometheus, Oceanus, Neptunus, Pluto. Ibidem 1821. — 4) Pauca de Tartaro, Proserpina, Nocte, Furiis, ibidem 1822. — 5) Quae restant de Furiis, 1823. — 6) De Furiis; accedunt pauca de Ate, 1824. — 7) De Fato Aeschyleo, 1825. — 8) Quae restant de Fato Aeschyleo, 1826. — 9) Deorum Aeschyleorum expositio, 1827. — 10) Aeschylus theologus, 1828. Zu einer Gesammtanschauung hat solche vereinzelte Forschungen erhoben Klausen, Theologumena Aeschyli tragici, Berl. 1829. Vgl. Jacobs, Verm. Schr. 3 p. 39 f. 313 ff. F. W. Zimmermann de Graecorum veteribus diis (Halle, 1834). Sect. III. de Aeschyli numinibus.

ken, dass man lieber ein äusseres Anlernen aus fremder Quelle annehmen, als das originelle Selbstschaffen eines überlegenen Geistes [1] zugeben will, selbst wenn man auch sonst nicht abgeneigt ist, in ihm den Führer der fortschreitenden Entwickelung der Zeit zu erkennen, deren ethischer und religiöser, politischer und wissenschaftlicher Gehalt auf wundervolle Weise in dem Gewebe seiner Gedanken und Anschauungen dargestellt erscheint. Dass Aeschylos seine Weisheit dem Heiligthume von Eleusis verdanke, erfahren wir nur bei Gelegenheit der Anklage, die wegen Entweihung der Mysterien, d. h. wegen zu freier Gedanken über die Gottheit der Demeter, gegen ihn erhoben wurde. Aber schon seine Freisprechung durch den Areopag beweist, dass die Klage ungegründet war. Was er also, vermuthlich in seiner zu kühnen Verschmelzung der mythischen und religiösen Elemente, Ueberraschendes vorgebracht hatte, muss weder ein Verstoss gegen den herrschenden Volksglauben, noch gegen die geheimen Lehren gewesen sein [2]. Mit diesem Resultate müssen wir uns benügen, da das Alterthum das Wesentliche der Sache absichtlich verschwiegen hat, eben weil es die Mysterien betraf. In Bezug auf den Pythagoreïsmus des Aeschylos, wofür es nur ein einziges Zeugniss giebt [3], dürfen wir aber wohl mit Zuversicht behaupten, dass er auf einem Missverständnisse beruht, das vielleicht durch die Strenge der Aeschylischen Ethik veranlasst worden ist; wie denn überhaupt dieser Theil der Pythagorischen Philosophie, welcher vom Kultus des Apollo ausging und mit Weihen und Reinigungen verbunden war [4], einen grossen Einfluss auf das sittliche Leben der Hellenen ausübte und bereits zu Aeschylos' Zeit

---

1) *Φρενοτέκτων ἀνήρ* heisst Aeschylos bei Aristoph. Ran. 820.

2) Klausen Theolog. Aeschyli p. 95 ff.

3) Cic. Tusc. disp. 2, 10: *Aeschylus, non poeta solum, sed etiam Pythagoreus; sic enim accepimus.* Diese letzten Worte zeigen deutlich, dass die Nachricht keineswegs verbürgt war; denn wozu sonst ein solcher Zusatz? Cicero führt aber den Aeschylos an, um den Satz der Ethik, „der Schmerz sei ein Uebel," auch aus einem Pythagoreïschen Dichter zu beweisen, welcher seinen Prometheus am Kaukasus unmässig jammern liess.

4) Besonders seitdem er mit der Orphischen Mystik, die dem Aeschylos nicht unbekannt war (Arist. Ran. 1032), in Verbindung getreten war. Oben B. 1 p. 157. 167.

angefangen hatte, die Begriffe von Gottheit und moralischer Weltordnung zu läutern und aufzuhellen. Besonders hatte in Athen diese religiöse Aufklärung und Befestigung des Glaubens seit Epimenides und Onomakritos festen Grund und Boden gefasst[1], und mit Beendigung der Perserkriege finden wir sie auf der höchsten Spitze, wie eine vergleichende Darstellung der theologischen Ansichten des Aeschylos, Pindaros, Sophokles und Herodotos überzeugend lehren kann. Dazu kam bei Aeschylos während seines Aufenthaltes in Sikelien sicherlich noch eine Bekanntschaft mit den Systemen der Eleaten, namentlich des Xenophanes, dessen Geistesrichtung und Weltanschauung ebenfalls durch einen tiefen Ernst bezeichnet wird[2]. Aber ein Anhänger dieser philosophischen Schulen ist Aeschylos darum noch nicht, am wenigsten ein Pythagoreer. „Er ist weit hinaus über diese Weisheit der geistigen Mechanik, über diese negative und der geschichtlichen Bewegung gerade entgegengesetzte Ethik; die Eurhythmie seiner künstlerischen Formen ist alles eher als eine Anwendung philosophischer Zahlenmysterien. Dagegen, wenn man analoge Erscheinungen der Zeit zusammenstellen darf, möchte Aeschylos nicht mit Unrecht der Herakleitos der Tragödie genannt werden. In der That charakterisirt ihn dieselbe Weltanschauung, derselbe trübe Ernst, dieselbe Bitterkeit und besonders jene dunkle Dynamik eines steten Ringens und Werdens, das an sich selbst die Schuld des Daseins und den Drang der Vernichtung trägt; und dem „Alles fliesst" des tiefsinnigen Naturphilosophen entspricht in ethischer Wendung das Aeschylische „Wer thut, muss leiden," diese tiefe Erkenntniss, dass ohne Schuld keine That, dass Irrthum das grosse Recht des Lebens, ja das Leben selbst ist. Dichten und denken, die letzten Gegensätze der geistigen Thätigkeit, sind eins in ihren Resultaten, die Dichtung wird zum lebendigen Gedanken, und der Gedanke dichtet eine Welt, der nur das schöne Spiel des Zufalls fehlt[3]".

12. Durch die von Aeschylos dramatisirten Mythen,

---

1) Oben B. 1 p. 482 f. 465 ff.
2) Oben B. 1 p. 485 ff.
3) Droysen, Aesch. 2, 316.

welche theils an Attische Heiligthümer geknüpft und im religiösen Bewusstsein des Volks begründet, theils aus den ältern Dichtern geschöpft waren, zieht sich in tiefer Bedeutsamkeit der stille Glaube an die Allmacht einer weltordnenden Vorsehung, wodurch allein der Zusammenhang der menschlichen Dinge hergestellt wird. Diese göttliche Einheit schwebte dem Dichter bei dem Entwurfe seiner Tragödien beständig vor, und auf sie gründete er öfters den poetischen Zusammenhang seiner Trilogien. Kein alter Schriftsteller, selbst diejenigen nicht, die denselben gläubigen Sinn des Zeitalters überall in ihren Werken durchschimmern lassen, äussert so klare Vorstellungen von dem Wesen der Götter in allen ihren Verhältnissen als Aeschylos, keiner bringt die plastischen Gestalten derselben mit so fester Zeichnung zur geistigen Anschauung, keiner verweilt mit mehr inniger Begeisterung bei den Gedanken des Rechts und der Freiheit der Götter, und der Abhängigkeit und bedingten Existenz alles Menschlichen. In der Zeit, wo Athen die grösste der Waffenthaten vollbracht, wo es ruhmgekrönt und ehrfurchtgebietend vor der ganzen Welt da stand, erscheint auch der Polytheïsmus der alten Welt in Aeschylos, dem würdigsten Vertreter jener Periode, auf seiner höchsten Spitze. Die That war zu gross, als dass man sie von menschlicher Schwäche hätte ableiten können. Die Frömmigkeit des Zeitalters legte sie also den Göttern bei, und der Dichter glaubte sie nicht würdiger zu verherrlichen als dadurch, dass er die Macht der Weltbeherrscher, die unerforschlichen Wege der Vorsehung und das gerechte Walten derselben in seinen Tragödien zur klarsten Anschauung zu bringen suchte. Am bewundrungswürdigsten ist dabei die von aller Skeptik weit entfernte Konsequenz, mit welcher er dieses religiöse Bewusstsein selbst in der Behandlung der verschiedenartigsten Mythen geltend zu machen sucht. Glücklicherweise ist die Auswahl der noch vorhandenen Tragödien von der Art, dass sie, mit Ausschluss des Troischen Mythenkreises, gerade die grösste Mannigfaltigkeit des Stoffes darbietet, die Sage von dem urweltlichen Titanen Prometheus, den Thebanischen Krieg, den Perserkrieg, den Danaïdenmythus und die Schicksale der Pelopiden.

Ueberall aber herrscht dieselbe Ansicht von göttlicher Gerechtigkeit und Wiedervergeltung, überall derselbe Begriff von Tugend und Freiheit, überall dieselbe Vorstellung von Sünde und sittlichen Gebrechen. Der Einfluss des Göttlichen steht immer an der Spitze der Handlung; denn der Mensch ist zu schwach und kurzsichtig, um frei und unabhängig den Lauf seines eignen Thuns und Lassens bestimmen und lenken zu können. Die Darstellung der menschlichen Natur und des menschlichen Charakters erscheint daher bei Aeschylos sehr untergeordnet. Was der Mensch thut, darf niemals im Gegensatze mit dem Willen des Göttlichen erscheinen, der unbedingten Gehorsam zur ersten Pflicht macht. Die Idee des Tragischen entwickelt sich bei Aeschylos gerade in dem Zwiespalte, der entsteht, sobald der Held bewusst oder unbewusst die ewigen Schranken der göttlichen Machtvollkommenheit überschreitet, und so von einem Verbrechen zum andern getrieben sich seinen eignen Untergang bereitet. Die Offenbarung der göttlichen Idee schwebte immer beruhigend und versöhnend über dem Ausgange solcher tragischen Handlungen, und ward dem Zuschauer oft geradezu vor das Auge gestellt, wie in der grossartigen Dichtung der Seelenwägung, wo das untergeordnete Verhältniss der übrigen Götter unter Zeus und die Abhängigkeit alles irdischen Daseins von dem gerechten Willen des obersten Herrschers der Götter und Menschen zur klaren und unmittelbaren Anschauung gebracht wurde. Diese unmittelbare Einwirkung des Göttlichen und diese unmittelbare Bestimmung der tragischen Idee durch das Göttliche ist nur bei Aeschylos zu finden; bei den übrigen Tragikern erscheint sie mehr im Hintergrunde der Handlung, und kann oft nur aus dem Verlaufe der Begebenheiten errathen werden.

13. Die Idee des Schicksals ruht bei Aeschylos in Zeus selbst, von dem der Eleusinische Dichter unter allen Hellenischen Schriftstellern die erhabensten und klarsten Vorstellungen entwickelt hat. Die Grundzüge dazu fand er schon bei Homeros, der ebenfalls keine besondere Schicksalsgöttin über Zeus anerkennt [1]. Zeus Willen bindet kein Ge-

1) Die Αἶσα (Il. υ', 127. Od. η', 197) und Μοῖρα (Il. ω', 209), auch

setz 1); von ihm geht vielmehr das Gesetz des Weltalls aus; ihm sind selbst die bezwungenen tellurischen oder titanischen Mächte unterthan. Apollo, der Gott des Lichts, hat, den Befehlen des Zeus stets gewärtig, die Schicksalsgöttinnen, jene uralten Schwestern der Nacht, in ihr Dunkel zurückgedrängt und sie den Sterblichen unschädlich gemacht 2). Ihre Gewalt über das Loos der Menschen verdanken sie der Gnade des Zeus; daher dachte man sie sich nach den veredelten Begriffen der Zeit dem Throne des Zeus zunächst sitzend 3), oder stellte sie in der Plastik über das Haupt des Zeus als dessen Winken gehorsam 4). Was sonst bei Aeschylos von Nothwendigkeit, Verhängniss, Bestimmung u. s. w. vorkommt, ist kein von der höchsten Macht des Zeus und der übrigen Gottheiten getrennter Begriff, sondern enthält eben die nähere Bestimmung dieser göttlichen Allgewalt in ihren einzelnen Verhältnissen zu den Menschen und der Götter unter sich 5). Die mythisch-religiösen An-

---

mit εἱμαρμένη und πεπρωμένη verbunden, ist der etymologischen Bedeutung und dem Sprachgebrauche nach nichts anders als der personificirte Begriff des dem Menschen bei seiner Geburt zugetheilten Lebenslooses, über welches jedoch Zeus unumschränkte Macht hat; daher auch Διὸς αἶσα (Il. ρ', 321. Od. ι', 52) und μοῖρα Διός (Il. ο', 117) oder μοῖρα θεῶν (Od. γ', 269). Wo es auf Entscheidung des menschlichen Schicksals ankommt, ist Zeus der einzige Richter (Il. δ', 40. θ', 70. χ', 210); die Schicksalsgöttin, welche nicht einmal als handelnde Person in bestimmt gedachter Gestalt auftritt, bleibt immer unberücksichtigt. Schmalfeld de fato Homerico. Progr. Eisleben 1835.

1) Prom. 50. Eumenid. 649.

2) Eumenid. 724. 728.

3) Soph. frag. inc. 5. Blümner p. 117.

4) Phidias und Theokosmos, die beiden Zeitgenossen des Aeschylos, verfertigten die Bildsäule des Olympischen Zeus für die Megarer mit dieser symbolischen Bezeichnung. Paus. 1, 40, 4.

5) Ἀνάγκη wird im Homerischen Sinne gebraucht; Prom. 514. Eumenid. 426. 550. Agamem. 218. Pers. 293. 569. Choëph. 75; τὸ πεπρωμένον steht von dem Wesen und der Bestimmung göttlicher und menschlicher Natur (Ag. 68. 684), also auch wie μοῖρα vom Tode (Ag. 1657) und von der unsterblichen Natur (Prom. 518) und Willenskraft des Zeus (Prom. 815). Dem entspricht auch τὸ μόρσιμον, d. h. das Loos, was einem jeden Gotte oder Menschen beschieden ist, (Prom. 933 Sup. 787), oder was ein Gott (Ag. 157. Choëph. 464), besonders der Wille des Zeus beschlossen hat (Sep. ctr. Theb. 263. 281). So auch Pindar. (Nem. δ', 61) τὸ μόρσιμον Διόθεν πεπρωμένον. Auch die αἶσα hängt von Zeus ab (Suppl. 673), wie bei Homer, Solon und Pindar, und wer den Zeus nicht ehrt, dem sendet die Αἶσα einen Rächer (Choëph. 648). — Πότμος ist nichts als das Lebensloos (Ag. 1005), daher auch der Tod (Sept. 899). Die Zukunft (τὸ μέλλον) führen die Götter herbei (Prom. 373). Die Vergeltung (νέμεσις) vollzieht die Befehle der Götter (Ch. 235), z. B. dasjenige, worin

sichten von der Urweltherrschaft der Allmutter Erde (*Χθών*, *Γαῖα*) und der tellurischen Mächte, ihrer Titanenkinder[1]), treten auch bei Aeschylos, wie in den ältesten Theogonien, in den Hintergrund, jedoch so, dass sie namentlich bei der Behandlung der Prometheussage nicht unberührt bleiben konnten. Wie die Finsterniss älter ist als das Licht, und alles, was die Erde erzeugt, aus der Finsterniss zum Lichte emporsteigt, so ist auch die älteste Götterdynastie als Schöpfung der Erde ein Geschlecht der Finsterniss, und muss untergehend in das Reich der Nacht zurücksinken, sobald das Licht über die Finsterniss gesiegt hat. Gewaltsam und unbändig erscheint diese Titanenherrschaft, womit offenbar die furchtbaren Naturumwälzungen bezeichnet sind. Das Toben der Elemente, wobei Himmel und Erde im Aufruhr sind, erzeugte die Vorstellung von den Götterkämpfen. Die Kräfte der Erde bestürmen den Himmel und machen in dieser allgemeinen Verwirrung seiner Herrschaft ein Ende[2]); aber das ewige Gesetz des Weltalls dringt immer klarer in das Bewusstsein des Menschen. Er sieht das wohlthätige Licht selbst nach den drohendsten Umwälzungen der Naturkräfte, die er Titanen nennt, immer von Neuem siegen; endlich begreift sein Geist dieses höchste Gesetz, das alles lenkt und immer siegreich wiederkehrt und sich geltend macht nach den furchtbarsten Naturkämpfen. Er nennt es Zeus, welcher der Herrschaft der Titanen, von denen er selbst abstammt, für immer ein Ende gemacht[3]) und endlich sich mit ihnen ausgesöhnt hat[4]). Zeus' Herrschaft ist

---

der Kern der tragischen Idee enthalten ist, *δράσαντι παθεῖν* (Ch. 313). Aus allem diesen geht selbst mit Hinzuziehung der Begriffe von *ἀλάστωρ*, *δαίμων*, *μόρος*, *μόρσιμον λάχος* (Ch. 361), *κήρ* (Ag. 206) und *εἱμαρμένη* (Ag. 913) klar hervor, dass das höchste sittliche Gesetz als weltordnende Macht damit nicht bezeichnet sein kann. Vgl. Klausen p. 46 f. 56 f. R. Geier Ueber die Entwickelung und Bedeutung der Schicksalsidee bei den Alten in der Zeitschrift für die Alterthumsw. 1838 p. 1146-1157.

1) Prom. 205, Prom. sol. fr. 179. Der Himmel, welcher die Erde umgiebt, und in ewiger Ehe mit dieser lebt (Danaid. fr. 56), ist der Vater der Titanen Okeanos, Atlas, Typhon, Prometheus, Kronos, der personificirten Naturkräfte und Naturwunder.

2) Prom. 957.

3) Prom. 220. Eum. 641, übereinstimmend mit Il. ζ', 479. ξ', 203.

4) Diese Aussöhnung wurde im Gelösten Prometheus verherrlicht. Ueber Kronos, der nach der Vorstellung der damaligen Zeit für den

gegründet auf Gerechtigkeit und strenges Gesetz. Prometheus als personificirter Verstand, und Themis, die prophetische Göttin des göttlichen Rechts, beide von titanischer Abkunft[1], stehen ihm bei seinem Siege zur Seite. Das Geschlecht der Nacht, die Schicksalsgöttinnen und die Erinyen, wahren die sittlichen Gesetze und die Schranken des Göttlichen und des Menschlichen. Ihr Begriff gehört mit zur vollkommenen Weltordnung des Zeus; daher werden sie, obgleich mit geringerer Macht, aus dem Reiche der Nacht beibehalten[2]. Namentlich lenken sie das Verhältniss zwischen Zeus und Kronos, und die Schicksalsgöttin hat die besondere Pflicht, darüber zu wachen, dass Niemand dieselbe Macht erlange als Zeus[3]. Aber sie wacht auch über die einem jeden Gotte angewiesene Gränze der ihm eigenthümlichen Macht und Wesenheit, und über die Bestimmung und den Lebenslauf des einzelnen Menschen. Die Erinyen vollstrecken den Fluch und rächen die Blutschuld, die namentlich das Verhältniss zwischen Eltern und Kindern zernichtet hat[4]. Ein solcher Fluch haftete auch an dem Verhältnisse zwischen Zeus und Kronos[5], und Aeschylos dachte sich in der That die Schicksalsgöttinnen und Erinyen, die solche Schuld niemals vergessen, als die Lenkerinnen dieses Verhältnisses[6]; aber Zeus hängt desshalb nicht von dem Entschlusse der Erinyen ab, die nur das Gedächtniss der Schuld bewahren. Der oberste der Götter ist vielmehr auch hier sein eigner Machtherr, und kann nur durch sich selbst fallen[7], indem er seinen eignen Sieger sich selbst bereitet[8].

Beherrscher der Inseln der Seeligen galt, und von seinem Sohne Zeus hoch geehrt ward, s. die Ausleger zu Pind. Ol. β', 70. 76. Seine Gemalin Rhea, die Mutter des Zeus (Prom. 837), ist nicht verschieden von der Erde (Suppl. 892. Soph. Phil. 392) und behauptet nach Pindaros den höchsten Thron. Welcker Trilogie p. 104.

1) Prom. 874. Eumen. 3. Die Themis mit der Erde für identisch zu halten (Schwenck Schulzeitung 1829. II. S. Klausen p. 34) scheint mir zu gewagt.

2) Eumen. 72 1. 726. 961. Sep 973. 987. Vgl. Hesiod. Theog. 220 Ausleger zu Paus. 2, 11, 4.

3) Prom. 511. Vgl. Pausan. 5, 13, 4 Ζεὺς Μοιραγέτης. Verschieden hiervon sind die Ansichten in den Excerpten bei Stob. Ecl. phys. T. 1 p. 132. 170.

4) Eum. 417. Blümner p. 126.

5) Prom. 910.

6) Prom. 516.

7) Prom. 761.

8) Prom. 921.

Diese Ansicht, welche kein höheres Schicksal über Zeus anerkennt, liess das uralte Geschlecht der Nacht[1]) lieber von Kronos abstammen[2]), während Andre den Ursprung desselben schon in das ganz gleiche Verhältniss des Kronos zu Uranus setzten[3]).

14. Die übrigen Gottheiten erscheinen im Glauben des Aeschylos als abhängig von der obersten Leitung des Zeus, jedoch so, dass ein jeder in der ihm schicksalsmässig angewiesenen Herrschaft unumschränkte Macht ausübt. So hat Poseidon dieselbe Gewalt im Meere als Zeus im Himmel; daher ist er der Zeus des Meeres[4]) und aus demselben Grunde ist Hades ein anderer Zeus in der Unterwelt[5]), unter dessen Herrschaft auch die Erinyen gehören, die indess die höhere Gewalt des Zeus anerkennen[6]) und von diesem gegen die Gottlosen ausgesandt werden[7]), welche Hades wegen Verletzung der heiligen Rechte des Zeus verdammt[8]). Die übrigen Olympischen Götter stehen unter den Befehlen des Zeus, von dem ein jeder die ihm eigenthümliche Macht und seinen bestimmten Wirkungskreis erhält. Was aber einen jeden Gott als eigenthümliches Wesen besonders charakterisirt und ihm das Höchste ist, das vereinigt Zeus zusammen in seinem alles umfassenden Charakter[9]), der die vollkommenste Harmonie aller höchsten Tugenden bildet. Er ist Herrscher der Herrscher, indem auch die Ehre des Poseidon und Hades in seinem Wesen begriffen ist. Die göttliche Reinheit und Heiligkeit des Apollo, die königliche Weisheit der Athena, die strenge Sitte der Hera, die gefäl-

---

1) Soph. Oed. Col. 40 ib. Schol.

2) Epimenides bei d. Schol. zu Soph. Oed. Col. 42.

3) Hesiod. Theog. 185 210. 472.

4) Paus. 2, 24, 4. Etym. M. 409, 8.

5) Suppl. 231. 157. Soph. Oed. Col. 1606. So schon Homeros Il. ι', 457. Vgl. Paus. 2, 2, 8.

6) Eumen. 229. 365. 622. 640. 652. 676. 918.

7) Ag. 56. 748. Eum. 365.

8) Eum. 269.

9) Klausen p. 71 ff. Verschieden hiervon ist die Vorstellung der spätern Orphiker u. a., welche die Keime der ganzen Schöpfung in das Wesen des Zeus legten, und ihn Luft, Erde und Himmel, kurz, Alles in Allem sein liessen (Lobeck, Agl. p. 614). Unächt ist daher das Aeschyl. fr. inc. 36, wo diese pantheistische Ansicht ausgesprochen wird. Dass die Idee des Tragischen aus den Bakchisch-Orphischen Geheimlehren hervor ging, ist sehr wahrscheinlich (Abr. P. Cronholm de Aeschylo tragico, P. 1 p. 9, Lund 1829. 4); aber desshalb dürfen wir die synkretistischen Ansichten späterer Zeiten nicht in den religiösen Ideenkreis der Aeschylischen Periode hinaufrücken.

lige Milde des Hephästos, die Heftigkeit des Dionysos, die Stärke des Ares, die zeugende Kraft der Aphrodite, das vermittelnde und versöhnende Wesen des Hermes, die segensreiche Wirksamkeit der Demeter und der Artemis in der Pflanzen- und Thierwelt, alles dieses wird nicht bloss den einzelnen Gottheiten von Zeus verliehen, sondern ist auch im Wesen des Zeus enthalten. Mit solchen Eigenschaften ausgerüstet dachte sich Aeschylos den Vater und König Zeus als Herrscher der Welt. In wiefern diese Ansicht von der herrschenden Volksreligion abwich, lässt sich nicht bestimmen. Eine Hinneigung zum Monotheismus oder eine Erkennung des Göttlichen im Gewissen und in der sittlichen Weltordnung ist darin nicht undeutlich enthalten. Zu der Ueberzeugung von Einem Gotte, der weder an Gestalt noch an Gedanken Sterblichen ähnlich sei, war auch schon Xenophanes gelangt. Wenn Aeschylos dieselbe auch nicht mit klaren Worten ausgesprochen hat, so liegt sie doch der künstlerischen Idee zum Grunde, die das Lebensprincip seiner Tragödien bildet [1]. Um dieses noch deutlicher zu machen, ist es nöthig den Grundgedanken jedes einzelnen noch erhaltenen Drama zu ermitteln und die Darlegung der Gesetze der Komposition mit Betrachtungen über den ethisch religiösen Standpunkt des Aeschylos zu verbinden. Von den verloren gegangenen Stücken soll, soweit sich ihr Inhalt in den Fragmenten und den Angaben der Alten noch erkennen lässt, besonders die Rede sein. Um hier sicher gehen zu können, wäre eine genaue Chronologie der Aeschylischen Dramen sehr wünschenswerth, die wir aber noch immer schmerzlich entbehren. Wir beginnen, wie billig, mit demjenigen Stücke, von welchem wir die Zeit der ersten Aufführung noch bestimmt angeben können, und lassen dann die übrigen so auf einander folgen, wie äussere und innere Gründe uns ihre Chronologie lehren werden.

---

1) Sehr schöne Gedanken hat ausser **Welcker** (Trilogie p. 99 ff.), **Klausen** und **Blümner** (p. 133 ff.), auch **Bouterweck** hierüber geäussert: de justitia fabulosa, ad rationem tragoediarum Graecarum philosophicam atque politicam pertinente. Gotting. 1813 (Comm. Soc. Scient.). **Cronholm** freilich schrieb noch 1829 (de Aeschylo tragico p. 7): *Numen in Graecorum tragoedia saevum occurrit, fatum illud sanguine tantummodo placandum!*

4. Die erhaltenen Tragödien des Aeschylos.

Die Perser.

1. Es ist bereits oben bemerkt worden, dass sich aus den ersten achtundzwanzig Jahren der dramatischen Laufbahn des Aeschylos kein Stück erhalten hat. Alle sieben Tragödien, die wir noch besitzen, stammen aus den letzten sechzehn Jahren des Dichters [1]). Wenn man also mit Rücksicht auf einige dieser Tragödien hin und wieder behauptet hat, es seien darin die noch rohen Anfänge der Kunst, die noch ungeübte und jugendlich unbehülfliche Weise des werdenden Dichters zu erkennen [2]), so müssen wir gestehen, dass ein solches Urtheil eine eben so grosse Unbekanntschaft mit der Geschichte als mit dem Wesen der Aeschylischen Tragik voraussetzt. Die **Perser**, welche dieses Urtheil von jeher am härtesten getroffen hat, scheinen nur deshalb weniger vollkommen als die übrigen Stücke des Aeschylos, weil sie als das Mittelstück einer Trilogie aus dem Zusammenhange herausgerissen sind und keine befriedigende Auflösung geben können. Obgleich wir nun auf eine genaue Ermittelung ihres trilogischen Zusammenhanges und auf den Gesammteindruck verzichten müssen, den sie in der Mitte des **Phineus** und des **Glaukos** [3]) dem Attischen Publikum einst gewährten,

---

1) Wie schon oben bemerkt wurde, sind die Perser das älteste Stück unter den sieben erhaltenen. Sie wurden im achten Jahre nach der Schlacht bei Salamis unter dem Archon Menon Ol. 77, 1 = 472 vor Chr. (nach Clinton's Rechnung) aufgeführt und erhielten den ersten Preis. Argum. Pers.

2) Hauptsächlich von Französischen Kritikern ging diese Ansicht aus (z. B. von Lébau, Mémoires sur les tragiques Grecs in den Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 35), die man sich nach den Regeln der Aristotelischen Poetik gebildet hatte. Richtigere Urtheile über Aeschylos finden sich jedoch auch unter ihnen, z. B. bei Rochefort (Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 34 p. 20) und P. C. Levesque sur les trois poëtes tragiques de la Grèce (Mém. de l'Institut national. Année 6. Classe de littérature T. 1 p. 314 ff.) Abgefertigt sind die Vorstellungen von Kindheit der Kunst in Bezug auf Aeschylos bereits von A. W. Schlegel durch die einfache Bemerkung (Dramatische Kunst Bd. 1 pg. 75): „Nun wahrlich, soll das die Kindheit der Tragödie heissen, so war es die Kindheit des Herakles, der in der Wiege schon die Schlange erdrückte." Zwar allgemeine, aber keineswegs verkehrte, Ansichten liefert auch G. Rothmann: Enarrationis de poetarum tragicorum apud Graecos principibus P. 1. Torgau, 1836. 4.

3) Argum. Pers. Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκῳ, Προμηθεῖ nach dem Cod. Medic. bei Blomfield. (Vgl. Bandini T. 2 p. 155). Die Vulgata setzt hinter Γλαύκῳ

so geht doch aus den wenigen Andeutungen, die wir über den Inhalt des ersten und dritten Stücks noch besitzen, deutlich hervor, dass darin ebenfalls von der Besiegung der Perser die Rede war. Aristophanes, welcher dieser Perserdidaskalie eine sehr günstige Wirkung auf den kriegerischen Geist der Athener zuschreibt, und die allgemeinste Absicht des Dichters gerade in diese Erweckung der Kriegslust und in die Freude am Siege über den Feind legt, lässt den Dionysos bei Erwähnung derselben mit Begeisterung ausrufen [1]:

Ja wie war ich vergnügt, da die Botschaft kam
von dem Tode des grossen Dareios,
Und darüber der Chor in die Hände sich schlug
und laut aufjauchtze: iauoi!

Da nun in den Persern, wie sie jetzt vor uns liegen (auch das Alexandrinische Zeitalter kannte das Stück nur in dieser Form, wie die Scholien zu der Stelle des Aristophanes bezeugen), nichts der Art vorkommt, und selbst, wenn wirklich eine für das Theater zu Syrakus bearbeitete zweite Ausgabe existirte [2], nichts der Art vorkommen konnte, in so fern der Plan des Stücks derselbe blieb, so ergiebt sich die bestimmte Annahme, dass Aristophanes hier unter den Persern die ganze Trilogie verstand. Der Chor der Persischen Greise in dem Mittelstücke ist gleich den Phönissen des Phrynichos so beschaffen, dass ihm unter keinem Verhältnisse ein Dionysischer Jubelruf über den Tod seines hochverehrten Herr-

---

noch Ποτνιεῖ, was offenbar eine Verwechselung mit Ποντίῳ ist; denn Aeschylos schrieb zwei Dramen unter diesem Titel; das eine stellte den Anthedonischen Meergott Glaukos, das andre den von seinen Rossen zerrissenen Glaukos von Potniä dar. Beides sind Böotische Mythen, die nach Aeschylos nicht wieder zu Tragödien benutzt worden sind, und gewiss nur im trilogischen Zusammenhange als Theile eines grössern Ganzen zum Vortheile erscheinen konnten, aber nicht gross und bedeutend genug waren, um selbständige und in sich vollendete Ganze zu bilden.

1) Ran. 1028 Droysen. Vgl. Rhein. Museum 1837 p. 250 f. Das Verhältniss der Phönissen des Phrynichos zu Aeschylos' Persern ist bereits oben p. 63 f. Note 4 erörtert worden. Ausser den daselbst angeführten Schriften ist noch zu vgl. Schütz de Persarum, tragoediae Aeschyleae, forma et consilio, Jena, 1794. 8 (wiederholt in Schuetzii Opusc. acad. p. 29 ff.), eine gegen Siebelis gerichtete Abhandlung. Naeke de Aeschyli Persis im Index Lectt. Univers. Bonn. 1832. H. Brentano, Ueber die Perser des Aeschylos mit Vergleichung der Phönissen d. Phrynichos. Münch., 1832. 8.

2) Schol. Arist. Ran. 1060 (1028) aus Eratosthenes περὶ κωμῳδιῶν. Oben p. 221 Note 4. Rhein. Mus. 1837 p. 231.

schers in den Mund gelegt werden konnte. Ein Chor, der bei der Nachricht von dem Tode des Dareios jauchzte, muss nothwendig ein den Persern feindseliger, vermuthlich ein Hellenischer, gewesen sein, und die Handlung, in welcher derselbe auftrat, ging, da der Tod des Dareios darin verkündigt ward, ohne Zweifel derjenigen voran, die in den Persern dargestellt ist, nämlich die Trauer der Perser über die Niederlage des Xerxes. Was den Ereignissen bei Salamis voranging, wird in den Persern nur kurz berührt[1] indem Atossa bekennt, dass die Rache, welche ihr Sohn für die schmachvolle Niederlage des väterlichen Heeres bei Marathon an dem berühmten Athen habe nehmen wollen, durch eine göttliche Wendung des Schicksals im Uebermaasse auf sein eignes Haupt gefallen sei. Alle Edlen der Perser, am meisten aber der aus dem Grabe emporgestiegene Geist des Dareios, sehen in dieser Wendung eine Strafe des Zeus für den allzu kühn aufstrebenden Hochmuth des Xerxes. Dareios selbst hatte schon nach der Schlacht bei Marathon zehn Jahre vor dem Zuge des Xerxes (bekanntlich starb er fünf Jahre vor diesem Zuge) den festen Entschluss gefasst, wie ihn Aeschylos erklären lässt, den Krieg gegen die Athener niemals wieder zu erneuern, am wenigsten sich mit ihnen zur See einzulassen. Wiederholt nennt er die Unternehmung seines Sohnes gegen das gottgeschützte Hellas die grösste Bethörung und Vermessenheit, der eine so harte Strafe nothwendig hätte folgen müssen. In dieser Anerkennung eines gerechten Schicksals, vor dem sich selbst der Besiegte in tiefster Demuth beugen und gestehen muss, er sei mit Recht überwunden, liegt zugleich der grösste Ruhm des sieggekrönten Athens. So lange Dareios lebte, sollte man nach dem Berichte des Aeschylos glauben, war an keine Erneuerung des Krieges zu denken[2]. Aber die mit dem Blute seiner Unterthanen theuer erkaufte Erfahrung, dass die Hellenen in ihrer Heimath und namentlich zur See unbesiegbar seien, war mit dem weisen Beherrscher des Orients, der die Landkräfte seiner Nation und ihre Schwäche zur See recht gut kannte, zu Grabe gegangen.

---

1) Pers. 475.
2) Herodot. 7, 4 erzählt freilich die Sache anders.

2. Der Frevel an Poseidon, der die Hellenische Thalassokratie besonders seit dem Aufblühen der reichen Seestädte auf Küsten und Inseln, womit das Aegäische Meer allenthalben wie mit einem Kranze umgeben war, vorzugsweise zu begünstigen schien, war hinreichend, die ganze Rache des den Barbaren feindlichen Elementes auf den Xerxes zu laden[1]. Da sich nun der Dichter den Siegsruhm der Athener mit der Offenbarung der Idee des Göttlichen vereint dachte, und das Bekenntniss dieser Offenbarung dem Dareios selbst in den Mund legte[2], so leuchtet ein, dass gerade die Rolle des über alle Leidenschaft erhabenen Dareios eine höhere Bedeutung in dieser Tragödie hat, und nicht bloss auf den theatralischen Effekt des Emporsteigens eines Geistes aus dem Grabe berechnet ist. Alle seine Worte, die er nach Erkennung der Orakelsprüche, die ihm durch die Botschaft von der Niederlage seines Sohnes plötzlich ins Gedächtniss zurückgerufen werden, ausspricht, sind für die Idee und den Zusammenhang der tragischen Komposition höchst wichtig. Das Ganze scheint sich nämlich auf die Erfüllung einer Reihe von Orakeln gegründet zu haben, die zur Zeit der Perserkriege unter Musäos' und Bakis' Namen zur allgemeinen Kunde gekommen waren[3]. Man fand darin Andeutungen des glücklichen Erfolges, womit der Widerstand der Hellenen gegen den Andrang der Perser gekrönt worden war, obgleich schlaue und verrätherische Ausleger, wie Onomakritos, sie auch zu Gunsten der Perser zu deuten wussten[4]. Durch diese Orakel war eine Verknüpfung der Perserkriege mit der mythischen Zeit möglich, da sie der Glaube

---

1) Dieses erkennt der Geist des Dareios, Vers 745 ff.

2) Die Gewalt des tragischen Effekts in den Persern ist hauptsächlich in der Verlegung der Scene des Stücks nach Persien zu suchen. Hierin besteht das Wesentlichste, was Aeschylos von den Phönissen des Phrynichos beibehalten hat. Die Hellenen hatten ein zu feines Kunst- und Zartgefühl, als dass es ihnen jemals eingefallen wäre, ihren eignen Siegsruhm durch ihre eignen Helden, wie Themistokles, Aristeides u. s. w. auf der Bühne zu verherrlichen. Aus dem Frohlocken des Siegers über einen besiegten Feind kann niemals die Idee des Tragischen hervorgehn, und wollte man damit auch die gänzliche Zernichtung der feindlichen Macht in Verbindung bringen.

3) Herod. 9, 43-45. Vgl. 8, 20. Paus. 10, 14, 6, wornach auch Euklos, älter als Bakis, den Perserkrieg vorhergesagt haben soll. Vgl. Lykophr. 1414. 1419.

4) Herod. 7, 6.

von prophetischen Dichtern herleitete, die in der Periode des Argonautenzuges und des Troischen Krieges gelebt haben sollen. Das fromme Gemüth des Herodotos, dessen Erzählung uns zu der Annahme einer allgemeinen Bekanntschaft der damaligen Zeit mit den Orakelsprüchen berühmter Seher und eines hohen Interesses aller Hellenen an dem Inhalte derselben berechtigt, hängt mit grosser Zuversicht an der Wahrheit dieser Orakel, von denen es eben so gut wie von den Delphischen [1]) sehr alte Sammlungen gab [2]). Nicht ohne Ueberraschung fand der Vater der Geschichte viele Einzelheiten der Schlacht bei Salamis und besonders den glücklichen Ausgang derselben darin mit klaren Worten ausgesprochen [3]). Bringen wir nun hiermit die grossartige Idee in Verbindung, welche derselbe Herodotos gleich zu Anfange seiner Geschichte darlegt, dass Europa und Asien von jeher sich gegenseitig gehasst und feindlich bekämpft, und dass die Barbaren noch niemals einen Sieg über die Hellenen errungen hätten, so leuchtet der Zusammenhang der frühern Siege der Hellenen über Asien mit den Perserkriegen immer mehr ein, und wir lernen begreifen, wie Phineus, jener mit der Argonautenfabel in enger Verbindung stehende Wahrsager, Gegenstand des ersten Drama der Persertrilogie sein konnte. Wie der Geist des Dareios im Mittelstücke die Ereignisse des Krieges nach der Schlacht bei Salamis, namentlich den gänzlichen Untergang des Persischen Heeres bei Platää bestimmt voraussagt [4]) und dadurch ohne Zweifel auf den Inhalt des Schlussstückes hinweist, so deutet er auch die ihm schon längst bekannten Schicksalssprüche an, welche die Götter an dem stolzen Uebermuthe des Xerxes hatten in Erfüllung gehen lassen. Hierbei erinnerten sich die Zuschauer des Phineus, worin der Inhalt des Mittelstücks ebenfalls durch Wahrsagungen motivirt worden war [5]). Die Bruchstücke des Phineus sind

1) Eurip. fr. ined. bei Tzetz. in Cramer's Anecd. Gr. 3 p. 373. Rhein Mus. für Philol. 1836 p. 26.
2) Herod. 5, 90. 7, 6.
3) Herod. 8, 77. 96.
4) Pers. 807. 817.
5) Welcker, welcher diese Vermuthung zuerst ausgesprochen hat (Trilogie p. 478. Rhein. Mus. 1837 p. 225 ff.), ist nicht ohne Nachfolger geblieben. S. besonders Klausen, Theol. Aesch. p. 181 f. Droy-

freilich so unbedeutend, dass man daraus auf die Komposition des Stücks durchaus nicht schliessen kann. Nur soviel lässt sich daraus abnehmen, dass von den Harpyien darin die Rede war 1). Die Befreiung von dieser Plage durch die Boreaden Zetes und Kalais bei der Ankunft der Argonauten im Thrakischen Salmydessos, wo der von den Göttern geblendete Agenoride seine Königsburg hatte 2), mochte also wohl den Stoff des Drama bilden, in welchem Phineus als Wahrsager die erste Rolle spielte und die Argonauten vermuthlich den Chor bildeten. Für die ihm erwiesene Wohlthat prophezeite der blinde Seher den gen Kolchis segelnden Heldensöhnen nicht nur den Verlauf und glücklichen Erfolg ihrer Fahrt, sondern bezeichnete dieselbe höchst wahrscheinlich auch als den Anfang einer Reihe von Siegen über den Orient, die zum ewigen Ruhm Athens sich in ferner Zukunft mit den Seeschlachten bei Salamis u. s. w. zu einem welthistorischen Ganzen abrunden würden. Nach einem prophetischen Blick auf den Troerkrieg, den Phineus gewiss nur beiläufig erwähnte, ging die Wahrsagung ohne Zweifel auf den Beginn der Perserkriege unter der Herrschaft des Dareios über, der indess durch keine übermüthige und frevelhafte Handlung den Zorn und die Rache der Götter verdiente. Mit Dareios' Tode aber sollte der Wendepunkt des Schicksals eintreten; die Rache der Götter sollte mit zerschmetternden Schlägen auf das Haupt des Xerxes fallen, der dem Poseidon am Hellespontos und Bosporos, welchen die Argonauten einst unter dem Schutze der höhern Mächte befahren hatten, verhöhnende Fesseln anlegte und sich so einen Uebergang über das feindselige Element erzwang 3), welches sich den Persern niemals befreundet erwiesen hatte. Bei dem Ausspruche dieser nach dem Tode des Dareios völlig gereiften Götterrache

---

sen, Aeschyl. B. 2 p. 4 ff. 34 f. Gruppe, Ariadne p. 92 ff. 623. Preller de Aeschyli Persis p. 15 ff.

1) Athen. 10, 421 F. Wie die Harpyien dem Phineus die Speisen vor dem Munde wegrafften, versichert die Pythia (in d. Eum. 50 f.) einst in einem Gemälde dargestellt gesehen zu haben. Vgl. J. H. Voss, Mythol. Br. B. 1 p. 206. B. 2 p. 223 ed. 1.

2) Apollon. Rh. 2, 158 ff. ibiq. Schol. Apollodor. 1, 9, 21 u. daselbst Heyne. Vgl. Scriptt. rerum mythicar. 1, 26. 27. II, 142. III, 3, 5 p. 175. Vgl. Pherecyd. fr. p. 115 f. Hellan. fr. p. 116 f. ed. II Sturz. Hygin. fab. 19. 20.

3) Pers. 745 ff.

stimmte der Chor der Argonauten, welche sich an der Spitze dieses welthistorischen Drama sahen, in einen Jubelgesang ein, welchen Aristophanes auf seine Weise durch Händeklatschen und das bekannte i a u o i bezeichnet[1]).

3. Ist dieses der Zuhammenhang des Phineus mit den Persern gewesen, so wird nicht nur der sonst dunkle und unerklärliche Rückblick des Dareios auf früher ertheilte Schicksalssprüche[2]), auf welche man damals die grossen Ereignisse der Zeit so gern zurück führte, befriedigend aufgehellt, sondern wir lernen dadurch erst die grossartige Idee kennen, die Aeschylos der ganzen Trilogie zum Grunde legte. Sie ist nichts geringeres als das Grundprincip der Hellenischen Geschichte selbst. Phrynichos hatte, wie es scheint, nur die Schlacht von Salamis und den Ruhm des Siegers im Auge, als er seine Phönissen schrieb. Es lag daher ganz im Charakter des Aeschylos, den Plan zu erweitern, und denselben Stoff zum Mittelpunkte einer historischen Tragödie im höchsten Sinne des Worts zu machen. Die Siege der Hellenen über Asiens Macht sollten durch göttliche Fügung bereits in der mythischen Zeit vorbereitet erscheinen. Geschichte und Mythus waren hier zu einem grossen Ganzen verknüpft, worin Phineus selbst durch Verwandtschaft mit Perses, dem Stammvater aller Perser[3]), besonders der regierenden Königsdynastie, recht gut den Anfangspunkt bilden konnte. Das nähere Verhältniss ist freilich nicht mehr zu ermitteln. Indess musste eine trilogische Komposition, welche die grösste der Siegsthaten in ihren Folgen für Hellas und Persien als einen Kampf zweier Welttheile und die Entscheidung als einen Akt des göttlichen Weltgerichts darstellte, selbst unbedeutende Züge der Sage hervorzuheben und ihnen eine höhere Bedeutung für den Zweck des Ganzen zu geben wissen. Die ganze Phineus-Sage passt an und für sich gar nicht zu der Idee einer Tra-

---

1) Oben p. 277 Note 1.

2) Pers. 739. 800.

3) Pers. 80 wird Xerxes genannt χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς, d. h. der von Perseus, dem im Goldregen gezeugten Sohne des Zeus und der Danae, abstammt (Vgl. Lykophr. 1415 ibiq. Tzetz. p. 1027 Müll.); denn Perseus zeugte mit Andromeda, der Tochter des Kepheus, den Perses; Kepheus aber war ein Bruder des Phineus und Sohn des Belos. Preller de Aeschyl. Pers. p. 14.

gödie, und ist auch niemals als selbständiges Drama auf die Bühne gebracht worden. Nur der Zusammenhang mit den Persern, den Aeschylos durch eine kühne Kombination zuerst vermittelt zu haben scheint, verschaffte derselben die Auszeichnung, als Theil eines grössern Ganzen dramatisirt zu werden. Auf ähnliche Art verhält es sich mit dem Glaukos von Anthedon, welchen man desshalb auch nur für ein Satyrspiel ausgegeben hat [1].

4. Die Wehklage der Besiegten, welche in den Persern auf die ängstliche Besorgniss des Chores und der durch unheilschwangre Träume geschreckten Atossa um den abwesenden Herrscher und um das Schicksal seines glänzenden Heeres, welches die edelste, thatkräftigste Jugend des ganzen ungeheuren Perserreiches in sich schloss [2], folgt, und dann unter beständiger Steigerung des Affekts selbst noch aus der Rede des Dareios wiederhallt und endlich durch die Ankunft des Xerxes in zerrissenen Prachtgewändern den höchsten Grad erreicht; — dieser unendliche Jammer um den plötzlichen Sturz der grössten Macht, welche die damalige Welt kannte, sollte nicht nur die Grösse der That auf die eindringlichste und ergreifendste Weise darstellen und den Ruhm der Sieger verherrlichen, sondern hauptsächlich auch die Allgewalt des tragischen Schicksals im vortheilhaftesten

1) Hermann Opusc. 2 p. 66.

2) Hierauf legt der Chor der Perser ein sehr grosses Gewicht, da nicht ohne Absicht eine lange Reihe der vornehmsten Heerführer, zum Theil aus königlichem Geblüt (als Brüder und sonstige Verwandte des Xerxes), namhaft aufgeführt werden (Vers 21 ff.). Wenn sich der Dichter in der Bildung dieser orientalischen Namen auch manche Freiheit erlaubt hat (sie stimmen nicht immer mit den von Herodot 7, 61 ff. aufgezeichneten überein), so ist desshalb noch keine Erdichtung derselben anzunehmen. Wenigstens verdient Aeschylos, der selbst Theil nahm an der Schlacht bei Salamis, eben so vielen Glauben als Herodotos, der wahrscheinlich nur mündlichen Nachrichten folgte. In so nahe liegenden historischen Ereignissen, welche schon früh von Historikern sowohl als Dichtern (ausser Phrynichos sind auch Chörilos, oben B. 1 p. 510 ff., Simonides, B. 2, 2 p. 162, Empedokles, B. 1 p. 498, (vgl. Karsten Empedocles p. 65 f.) und Timotheos, B. 2, 2 p. 529, zu erwähnen) in allen ihren Einzelnheiten beschrieben wurden, konnten überhaupt keine fingirte Namen vorkommen, um so weniger, da Aeschylos selbst die entfernte mythische Zeit der Perserherrschaft genau nach der namhaften Ueberlieferung beschreibt 761 ff., worüber schon J. G. Walther de primis Asiae monarchis ad Aeschyli Pers. 761-788 (in dessen Animadvv. histor. et criticae, Weissenfels 1748 p. 1-65) sehr gelehrt gehandelt hat.

Lichte zeigen. Mit dieser religiösen Tendenz verband aber der Dichter eine politische, wie überhaupt die ältere dramatische Poesie der Hellenen ihren Schöpfungen eine gewiss sehr wirksame Beziehung auf die Gegenwart zu geben wusste, was bei einem historischen Stoffe, und zwar dem einzigen, der je zu einer Tragödie benutzt worden ist[1]), um so leichter geschehen konnte, da selbst die entfernteste Sagengeschichte, wie wir namentlich in der Oresteia sehen, solche Beziehungen erfahren hat. Phrynichos, wie es scheint, hatte bloss den Sieg bei Salamis und den Ruhm des Themistokles im Auge; Aeschylos hingegen, der in seiner Trilogie die Perserkriege in ihrem ganzen Umfange darstellen wollte, konnte nicht umhin, auch die Thaten des Aristeides neben denen des Themistokles zu verherrlichen. Und dieses ist schon in dem erhaltenen Mittelstücke auf eine Weise geschehen, welche diese bestimmte Absicht des Dichters nicht verkennen lässt; und in dem Schlussstücke Glaukos, worin die letzte entscheidende Schlacht bei Platää vorkam, war es auf die Verherrlichung des gerechtesten der Athener ganz besonders abgesehen. Die kleine Insel Psyttaleia zwischen Salamis und Attika, auf welcher Aristeides sein auserlesenes Heer aufgestellt hatte und daselbst den Kern der Persischen Mannschaft im Angesichte des Xerxes, der sofort die Flucht ergriff, gänzlich zernichtete, wird ausdrücklich von Aeschylos als der wichtigste und entscheidendste Punkt der Schlacht bezeichnet[2]). Dazu kömmt noch der Ausspruch des Da-

---

1) Auch die Einnahme Milet's von Phrynichos gehörte in die Geschichte des grossen Kampfes zwischen Hellenen und Asiatischen Barbaren, und kann als ein Vorspiel zu den bald darauf erfolgenden Perserkriegen angesehen werden. Wie aber die Idee des Schicksals nach den Begriffen der Hellenen in jenem Drama den Athenern zum Bewusstsein gebracht worden sei, da der Sieg auf der Seite der Perser war und also das umgekehrte Verhältniss mit dem Feinde statt fand, ist nicht leicht zu ermitteln. Auf alle Fälle war der Stoff nicht glücklich gewählt; und es ist ein eben so schönes Zeichen des feinen und richtigen Kunstsinns als des edlen Nationalgefühls der Athener, dergleichen Tragödien zu untersagen und den Dichter als einen schlechten Patrioten, der das Unglück verwandter Hellenen öffentlich zur Schau gestellt hatte, mit einer Geldstrafe zu belasten. Vgl. Heeren, Ideen 3, 1 p. 436 ed. 1.

2) Pers. 459 ff. 468. 948 ibiq. interpretes. Vgl. Herod. 8, 76 und 95. Plutarch Arist. 9 p. 324 A. Paus. 1, 36, 2. 4, 36, 6. Schol. zu Aristid. or. p. 64 Frommel. Eben so bestimmt ist auch die List des Themistokles von Aeschyl. Pers. 347 ff. bezeichnet. Welcker im Rhein. Mus. 1837 p. 211 ff.

reios [1], dass die schrecklichste Niederlage den in Böotien zurückgebliebenen Persern am Asopos noch bevorstehe Dieser zweite Sieg der Hellenen, wodurch der Krieg mit den Persern erst völlig beendigt wurde, bildete wohl den Glanzpunkt in der Erzählung des Glaukos; und die Rolle des Dareios scheint hauptsächlich nur desshalb in dem Mittelstücke angebracht worden zu sein, um auf den Inhalt des Schlussstücks hinzuweisen, wie es Aeschylos auch sonst in der Anlage seiner trilogischen Kompositionen zu thun pflegt.

5. Es ist freilich sehr misslich, sich nach den geringen Trümmern des Glaukos [2] eine richtige Vorstellung von der Einrichtung dieses Drama zu machen. Pausanias hatte, wie es scheint, das Stück noch vollständig vor Augen, als er in seinem Berichte über die Merkwürdigkeiten (Tempel des Dionysos, Grabmal der Aloiden) des Böotischen Seestädtchens Anthedon sagte [3]: „Am Meeresufer aber ist der sogenannte Sprung des Glaukos, welcher ein Fischer gewesen und durch den Genuss eines gewissen Krauts zum Meergotte geworden sein soll. Dieser hat die Gabe, den Menschen die Zukunft zu eröffnen, und was er prophezeiht, das hält man allgemein für zuverlässig; besonders wissen aber die Seefahrer sehr viel unter den Menschen über die Wahrsagekunst des Glaukos jedes Jahr zu erzählen. Als Pindaros und Aeschylos bei den Anthedoniern Kunde hierüber einzogen, gelangte zu dem erstern nicht Vieles, um den Glaukos zu besingen [4]; dem Aeschylos aber reichte die Sage zur Dichtung eines Drama aus" Die Verwandlung und die Mantik des Glaukos bildeten also die Hauptzüge in diesem Anthedonischen Mythus, welchen Aeschylos ohne Zweifel in dieser Bedeutung auf die Bühne brachte, und mit den Perserkriegen auf ähnliche Art wie die Phineus-Sage in Verbindung zu bringen wusste. Den Verknüpfungspunkt gewährte auch hier wieder die Mantik. Der

1) Vers 806. 817. Darauf bezieht sich Herodikos in den Schol. Arist. Ran. 1060.

2) Vollständig gesammelt von Hermann Opusc. 2 p. 63 ff.

3) Paus. 9, 22, 6 f. Ueber die Quellen des Mythos, welcher vor Aeschylos und Pindaros in der Poesie nicht bekannt war, s. Hermann Opusc. 2 pag. 63. Voss Myth. Br. B. 2 p. 198 ed. I. Scriptt. rerum myth. I, 99. II, 168, und dazu die Obss. p. 170.

4) In einem Paan. fragm. 54 Boeckh.

prophetische Geist des Dareios hatte in den Persern mit eindringlichen Worten auf Böotien, das Vaterland des Glaukos, hingewiesen, wo aller Leiden schwerster Schlag noch der Perser harre, als Lohn des Hochmuths und der Gotteslästerung, wo auf Platää's Gefilden noch den späten Enkeln bis ins dritte Glied eine Reihe von Todtenhügeln als stumme Zeugen sich erheben würden,

Dass nicht zu hoch sich heben soll des Menschen Stolz [1].

Bei welcher Gelegenheit, wo und in welchem Zeitpunkte nun aber Aeschylos den Meerglaukos die Scene des Schauspiels eröffnen liess, ist nicht bekannt. Der Gott, welcher von dem allbelebenden, unsterblich machenden Kraute gegessen [2], tauchte aus der Tiefe empor als ein menschgestaltiges Seethier von Wasser triefend [3], mit dichtem Haarwuchse auf der Oberlippe und am Kinn [4], und mit Meerschnecken, Muscheln, Seetang bedeckt, welches alles in seinen vom Wogenschlage verwitterten Fischleib eingewachsen war [5]. Der Schauplatz, wo er ans Land steigt, ist vermuthlich sein heimathliches Ufer bei Anthedon, wo er göttlicher Verehrung genoss. Bewohner des Orts, wie es scheint, bideten den Chor. Von sonstigen in die Handlung des Stücks verwickelten Personen können wir uns keine Vorstellung mehr machen. Wesentlich war aber darin die Rolle des Glaukos, den man sich eben von seiner Seereise zurück gekommen dachte; denn fast Alles, was die Bruchstücke sonst noch vermuthen lassen, bezieht sich auf eine Erzählung dieses Meerdämons, etwa in der Art, wie die Io im Prometheus ihre Wanderungen erzählt. Ueber seine eigne Verwandlung sprach er wohl zuerst, indem er nach dem Berichte über die durch Berührung des Krautes wiederbelebten Fische von sich selbst sagte [6]:

Zufällig kost' ich jenes Krautes Wunderkraft.

---

1) Pers. 807 ff. 817 ff.

2) Fragm. bei Bekker Anecd. p. 347, 22.

3) Fragm. bei Bekker Anecd. p. 5, 21.

4) Etym. Magn. p. 230, 4.

5) Athen. 3 p. 87 A, vgl. mit Plat. de Rep. 10 p. 611 D. Vellej. Paterc. II, 83, 2.

6) Bekker Anecd. p. 347, 25: καὶ γεύομαί πως τῆς ἀειζώου πόας. Eine ganz unrichtige Beziehung haben Droysen (2 p. 30) und Welcker (Rhein. Mus. 1837 p. 236) diesem Verse gegeben. Vgl. über die Idee des Stücks ausserdem noch Welcker, Tril. p. 473 ff. Preller p. 19. Bernhardy in d. Berliner Jahrb.

Dann folgte die Beschreibung von seinem Umherschwimmen an den Küsten des Hellenischen Vaterlandes von der Spitze Euböa's um die Gestade des Kenäischen Zeus, hin unter dem Grabe des unglücklichen Lichas[1], und weiter bei Athenä Diades vorbei[2] bis zum ufersteilen Himera in Sikelien, wo er im schönen Bade seinen Leib gebadet zu haben versichert[3]. Dieses sind gewiss nur einige von den vielen Orten, welche der Böotische Meergott auf seiner Reise berührt hatte. Sie alle mussten aber, wie die Küsten von Euböa und Himera in Sikelien, zu den grossen Kriegsthaten, welche selbst nach der Schlacht bei Salamis noch ruhmvoll zu Stande kamen, in naher Beziehung stehen. Da wir nun nicht annehmen können, dass die Ereignisse bei Salamis hier noch einmal vorkamen, so ergiebt sich die Vermuthung, dass Aeschylos in diesem Schlussstücke, welches schon seiner äussern Stellung nach eine spätere Zeit darstellen musste, die Schlachten bei Platää und Mykale, welche an demselben Tage vorfielen (Ol. 75, 2=479), zum Mittelpunkte machte und zugleich auch die Niederlage der Karchedonier bei Himera und der Etrusker bei Kyme, welche im Jahre vorher (Ol. 75, 1=480) gleichzeitig mit der Schlacht bei Salamis geschehen war[4], beiläufig in der Rede des Glaukos erwähnte.

6. Freilich bemerkt Aristoteles, aus Einheit der Zeit gehe nicht immer Einheit der Handlung hervor, wie die meisten Dichter zu glauben schienen; es sei z. B. das Seetreffen bei Salamis und die Schlacht der Karchedonier in Sikelien in derselben Zeit vorgefallen; aber beide hätten verschiedene Zwecke gehabt und könnten nicht zur Einheit der Handlung verbunden werden[5]. Indess ist wohl zu erwägen, dass dasjenige, was sich in dem beschränkten Umfange einer einzelnen Tragödie nicht als dramatische Einheit zusammen fassen lässt, recht gut als solche erscheinen kann in dem er-

---

für wissensch. Kritik 1828 B. 1 p. 241-247. Bergk in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1835 p. 934. Gruppe, Ariadne p. 85 ff.

1) Strab. 10 p. 447 C = 987 A.

2) Vita Arati T. 2 p. 430 Buhle.

3) Schol. Pind. Pyth. α', 152.

4) Arist. Poet. XXIII, 2 ibiq. Ritter p. 245. Dissen zu Pind. Pyth. 1, 75. Diodor. Sic. XI, 23. Vgl. Dahlmann Forschungen II, 1 p. 186 ff.

5) Arist. a. a. O.

weiterten Plane einer Trilogie, welche den Zweck hat, die Demüthigung der Barbaren durch die Hellenen in ihrem ganzen Umfange darzustellen. Aus allen Kämpfen, welche Phineus im ersten Stücke vorausgesagt, und Dareios theils selbst erlebt, oder nur gehört hat, theils aber noch erwartet kraft der Weissagungen des mythischen Vorspiels, sollte der Name der Hellenen im schroffen Gegensatze mit dem der Barbaren [1] siegreich und ruhmgekrönt hervor gehen. Davon bildet die Schlacht von Salamis nur einen Theil. Zum Inbegriff der völligen Befreiung der Hellenischen Welt gehören aber wesentlich noch die Schlachten bei Platää und Mykale, bei Himera und Kyme. Durch jene wurden die Perser erst völlig zernichtet und die Asiatischen Kolonien wieder vollkommen frei; durch diese hatte Hiero die Macht des Hamilkar und der Etruskischen Könige für Hellas und seine Kolonien durchaus unschädlich gemacht. Alle Wahrsagungen, welche Phineus, der mythische Ahnherr orientalischer Könige, auf dem der Zorn der Götter bereits schwer lastete, bei der ersten Unternehmung der Hellenen zur See ausgesprochen hatte, waren jetzt in Erfüllung gegangen. Athen hatte durch seine Flotte bald die glänzendste Seeherrschaft erlangt. Auf allen Meeren gebot die Attische Flagge Ehrfurcht und Unterwerfung, und die zahlreichen Bundesgenossen arbeiteten blos für den Ruhm Athens. In Böotien hatte Aristeides diesem grossen Werke die Krone aufgesetzt. Dieses konnte Aeschylos in seinem Drama nicht übergehen, da er seinen Gegenstand nicht als ein Familienunglück des jugendlich stolzen Perserkönigs [2], sondern als den entscheidenden, vom Schicksal verhängten Kampf zwi-

---

1) Merkwürdigerweise macht sich dieser Gegensatz eigentlich erst seit den Perserkriegen in Hellas und namentlich unter den Athenern politisch wichtig. Fr. Roth, Bemerkungen über den Sinn und Gebrauch des Wortes Bárbar. Nürnb. 1814. 4.

2) Die ungeheure Schuld des prahlerischen Xerxes, welchen Aeschylos am Ende der Perser als einen in seinem wohlverdienten Unglücke ganz gebrochenen Weichling aufführt, der gar keiner männlichen Fassung mehr fähig ist, war nach dem Ausspruche des eignen Vaters mit der Niederlage bei Salamis noch keineswegs abgebüsst. Dagegen schildert uns der Dichter die Atossa und den Dareios als durchaus edle, wahrhaft königliche und heldenmässige Charaktere, und obgleich sie den Schmerz über den unersetzlichen Verlust tief fühlen, so ist doch in ihrem Gefühle noch Hoheit und in ihrer Demüthigung noch Erhabenheit sichtbar.

schen Europa und Asien, gleichsam als ein Weltgericht, das die Todten aus dem Grabe ruft, als eine verdiente Demüthigung der übermüthigen Barbaren, und als eine durch Göttermacht bewerkstelligte Erhebung von Hellas darstellen wollte. Wer konnte nun passender den allgemeinen Jubel der Hellenischen Seeherrschaft verkünden als ein Böotier, in dessen Heimath der entscheidende Schlag geschehen war? wer passender als der Böotische Glaukos, der auf allen Meeren, wo die Barbaren besiegt worden waren, sich selbst von der Grösse der Thaten überzeugt hatte. Seine Rückkunft nach Anthedon, wo der Schauplatz des Stücks war, denken wir uns also kurz nach der Schlacht bei Platää. Vielleicht liess der Dichter den Sohn des Mardonios Artontes mit Klagen über den Tod seines Vaters [1]) darin auftreten, um einen ergreifenden Kontrast mit der Siegsnachricht von Mykale zu bilden, wo der Persische Flottenbefehlshaber Mardontes gefallen war [2]). Mit dem Blute des Mardonios, der schon unter Dareios die Hellenen übermüthig angegriffen hatte, und nachher der einzige war, welcher den unschlüssigen Xerxes zur Erneuerung des Krieges beredete und wie ein böser Dämon den Geist des Hochmuths in ihm weckte und anfeuerte [3]), war die Schuld gesühnt, und der ungeheure Frevel des Xerxes gegen die Götter abgebüsst. Dieser Gedanke gewährte der Trilogie erst einen befriedigenden Schluss; die Idee des Tragischen trat mächtig hervor in diesem göttlichen Weltgerichte. Ohne eine solche Wendung wäre der Schluss, wenn man ihn bloss um die Siegsnachrichten des Glaukos und die Jubellieder des Chores sich drehen lässt, einer Tragödie höchst unwürdig gewesen [4]).

---

1) Man glaubte, dieser Artontes habe den Leichnam des Mardonios für eine grosse Geldsumme heimlich auf dem Schlachtfelde begraben lassen; Herod. 9, 84. Die Gebeine der übrigen gefallenen Perser wurden von den Bewohnern Platää's zusammen auf einen Haufen geworfen; Herod. 9, 83. Dieses sind die θῖνες νεκρῶν, wovon der Geist des Dareios spricht Pers. 818.

2) Herod. 9, 102.

3) Darauf geht Pers. 752, vgl. mit Herod. 7, 5. 9.

4) Schon der Name *Perser* für die ganze Trilogie spricht für diese gemeinsame Grundidee des Ganzen. Wir sahen nämlich oben (p. 277 Note 1), dass Aristophanes eine Stelle des Phineus als in den Persern vorkommend bezeichnete, und Athenäos, welcher 3 p. 86 B aus den Persern den Ausdruck νήσους ἠρειτοτρόφους, d. h. *meerschneckennäh-*

Die Sieben vor Theben. 1. Aristophanes nennt dieses des Ares volle Drama vor den Persern 1). Die Didaskalien hingegen führten es nach den Persern auf 2); jedoch in welchem Zwischenraum von diesen, wird nicht daraus berichtet. Da nun ein solches *ὕστερον πρότερον*, wie es der Scholiast bezeichnet, wohl nicht anders als mit Rücksicht auf zwei bald nach einander gegebene Stücke statt finden konnte, so glauben wir schwerlich zu irren, wenn wir für die Sieben das nächste Jahr nach den Persern ansetzen, also Ol. 77, 2 = 471 vor Chr. Den allgemeinsten Zweck der Sieben setzt derselbe Aristophanes in Erweckung des kriegerischen Sinnes unter den Athenern, worauf er überhaupt das höchste Streben des Marathonischen Kämpfers gerichtet sein lässt und gleich den Spartanern auch im Dichter der

---

rende Inseln anführt, konnte nur den Glaukos meinen, für dessen Umherschwimmen an Inseln und Küsten derselbe vortrefflich passt. Eben so urtheile ich über ὑπόξυλος, welches der Schol. zu Hermog. in Walz Rhet. Gr. T. 6 p. 228. 594 aus den Persern citirt, und das entweder im Phineus oder Glaukos vorkam. Auf eine doppelte Bearbeitung der Perser lassen daher solche Einzelnheiten nicht schliessen. Vergl. Lange u. Pinzger Epist. crit. de nupera Persarum editione; addenda ad vers. 833 p. 41. Aehnlich verhält es sich mit dem Agamemnon und den Choëphoren, die in vielen Mss. und in den ältesten Ausgaben in eins zusammengeschrieben sind und ein einziges Stück bilden. Ein solches Exemplar musste Pollux (IV, 110) vor Augen haben, als er den Agamemnon citirte, und die Choëphoren 898 ff. meinte. Dass übrigens die Persertrilogie auch in Syrakus unter Hiero mit grossem Beifalle gegeben worden ist, scheint sehr begreiflich, da sie zugleich an die Grossthaten des Hiero bei Himera u. s. w. erinnerte und diesen König als Theilnehmer und Beförderer des Hellenischen Ruhmes darstellte. Was endlich das Satyrspiel zu dieser Trilogie, den Prometheus anlangt, so stand dasselbe wohl in gar keiner Beziehung zu den Perserkriegen, sondern beschloss das Ganze mit der Darstellung des Attischen Fackellaufes, dessen Stifter Prometheus gewesen sein soll. Dieser hiess πυρκαεύς; und war verschieden von πυρφόρος, welcher im Vorspiele zum gefesselten Prometheus auftrat. Welcker Tril. p. 119 ff. Nachtrag p. 31 f. 33. 73. 314. Aus dem Pyrkaeus ist ohne Zweifel der warnende Zuruf des Prometheus an einen Satyr, welcher die lodernde Flamme des Feuers zum erstenmal erblickt und sie umarmen und küssen will. Plut. de cap. ex inim. utilit. 2 p. 86 E. Die Pechfackeln, welche man an diesem Attischen Feste des Prometheus trug, werden bestimmt aus dem Pyrkaeus des Aeschylos angeführt von Pollux (10, 64), welcher auch den Titel des Stücks über allen Zweifel erhebt (9, 156). Auf den Prometheus als Menschenschöpfer bezog sich das Stück *Pyrrha und Prometheus* (Athen. 3 p. 86 A) von Epicharmos, von dem man auch Perser hatte (Pollux 9, 92).

1) Ran. 1033.

2) Schol. Arist. Ran. 1033. 1038 p. 393 Bekker. Aristides, welcher vermuthlich Ol. 77, 3 = 470 starb (Plut. Pericl. 7.) wohnte der

Ilias keine andere Absicht anerkennt 1). Betrachten wir nun die dramatische Komposition der Sieben genauer, so ergiebt sich sehr bald die Ansicht, dass auch diese Tragödie nicht einzeln, sondern als Mittelstück 2) einer ganzen Trilogie gedichtet worden ist, von der sich leider gar keine Notiz erhalten hat. In der Erzählung des Boten, welcher die sieben Helden vor den sieben Thoren Thebens genau und mit lebendigen Farben charakterisirt, kommt manches vor, was auf eine frühere den Zuschauern schon bekannte Situation der sieben Helden geht. Es wird namentlich in der Schilderung des Sehers Amphiaraos (und wir wissen, dass Aeschylos auch sonst gern Wahrsager zur Motivirung seiner tragischen Pläne in die Handlung einführt) auf Tydeus, den Urheber böser Pläne, deren Ausführung Tod und Verderben auf Argos bringen werde, bedeutsam hingewiesen. Amphiaraos, der sich seines eignen Unterganges, den auch Polyneikes durch das Orakel des Apollo erfahren hat, recht gut bewusst ist, wälzt nämlich die ganze Last des bevorstehenden Unglücks auf diesen einzigen Tydeus, nennt ihn den

Vorstellung der Perser noch bei. Plut. Arist. 5 p. 320. B. Apophthegm. reg. p. 186 D.

1) Ran. 1020. 1034.

2) Hermann, welcher früher (de compositione tetralog. trag. 1819 p. 11. Opusc. 2 p. 314 f.) die Sieben für ein Schlussstück hielt, welchem Laios und Oedipus als erste und zweite Tragödie vorangegangen seien (vgl. Siebelis de Persis p. 24), hat in einem neuern Progr. de Aeschyli trilogiis Thebanis Novbr. 1835, diese Ansicht durch eine andre Vermuthung ersetzt, wornach er die Argeier, die Sieben und die Eleusinier zu einer Trilogie verbindet p. 16 ff. Welcker (Tril. p. 359 ff. Nachtrag p. 144 ff.) lässt diese Trilogie, welche er Thebaïs nennt, aus der Nemea, den Sieben und Phönissen bestehen, worin ihm Droysen (2 p. 109 ff.) zwar folgt, aber zugleich das Unbefriedigende dieser Zusammenstellung hervorhebt p. 155 ff. Böckh (Gr. trag. princ. p. 269) lässt auf die Sieben die Epigonen folgen, ohne jedoch eine Trilogie anzunehmen. Statt der Phönissen als Schlussstück nimmt Welcker jetzt (Schulzeitung 1832 II. p. 171) die Eleusinier an, worin ihm ausser Hermann auch Klausen (Theol. Aesch. p. 175) und C. W. Müller de Aeschyli Septem contra Thebas, Goetting. 1836 p. 44 ff. gefolgt sind. Vgl. J. H. Warren de Aeschyli Septem contra Thebas et Euripidis Phoenissis. Groeningen, 1832. 8. Ueber den mythischen Stoff der Thebanischen Tragödien s. J. G. E. Sterk de Labdacidarum historia a tragicis in scena proposita. Lugd. Batav. 1819. 4. Welcker Schulzeitung 1832 II. Nro. 14 — 23. 27 — 30. R. A. G. Unger Rerum Thebanarum specimen, Halle 1835 p. 42 f. A. Soetbeer de mythico argumento Euripidis Supplicum, Goetting. 1837. C. Fr. Hermann Quaestiones Oedipodeae. Marb. 1837. Vgl. auch Haupt Quaest. Aesch. H. Schmidt in Jahn's N. Jahrb. für Philol. u. Paedag. 1838 B. 23 p. 261 f.

blutigen Mörder und den grössten Zerrütter der Stadt Argos, den Lehrer des Unheils, den Herold der Bluterinys, den Knecht des Mordes, der dem Adrastos zu diesem unseligen Unternehmen gerathen habe[1]). Tydeus musste also bei der Rüstung zum Kriege dem Polyneikes am kräftigsten zur Seite gestanden und ihm vorzugsweise die Bundesgenossen verschafft haben[2]), welche Aeschylos alle mit Ausnahme des Amphiaraos als die verruchtesten Frevler schildert, die den Keim des eignen Unterganges schon in ihrem trotzigen Uebermuthe trugen. Auch gedenkt Eteokles in der Stunde der Entscheidung sowohl des allbekannten Fluches seines Vaters Oedipus[3]), als auch eines Traumes in Bezug auf die Theilung des väterlichen Reichs[4]). Beides musste in dem vorhergehenden Drama vorkommen, namentlich der Traum, von dem wir sonst gar nichts wissen, und der den Attischen Zuschauern gewiss eben so unbekannt gewesen sein würde, wenn sie davon im ersten Stücke der Trilogie nicht unterrichtet worden wären. Die Sage bietet auch seit dem Tode des Oedipus bis zur Handlung der Sieben vor Theben reichlichen Stoff zu einem ganzen Drama dar, mag dieses nun A r g e i e r oder anders geheissen haben. Den dramatischen Mittelpunkt der N e m e a, von der nur der Name, aber kein einziges Bruchstück bekannt ist, bildete der Tod des Knaben Archemoros durch die Schuld der Hypsipyle und die zu dessen Ehren gestifteten Nemeischen Spiele durch die S i e b e n auf ihrem Zuge nach Theben[5]). Aus diesem Unglück, welches auf Veranlassung der Argeier geschehen war, insofern Hypsipyle, die Amme des Kindes, ihnen eine Quelle zeigte und das Kind allein liess, welches inzwischen eine Schlange tödtete, prophezeit Amphiaraos freilich dem Unternehmen ge-

---

1) Sept. 576 ff. H e r m a n n de tril. Theb. p. 17.

2) Hom. Il. δ', 376 ff. Apollod. 3, 6, 5.

3) Dieser Fluch, wodurch die beiden Brüder sich wechselseitig ermorden sollten, kömmt oft zur Sprache 661. 701. 715. 729 ff. 772. 791 ff. 808. 839. 847. 892. 899. 904. 932. Beide Brüder kennen ihn, und stürzen seiner Erfullung entgegen. Vgl. oben B. 1 p. 399 ff.

4) Sept. 716. Die Deutung und Erfüllung des Traumes steht 815.

5) Apollod. 3, 6, 4. Schol. praef. ad Pind. Nem. Scrippt. rerum myth. II, 141 u. dazu d. Notae crit. p. 98. Die N e m e a von Ennios war wohl nur eine Nachbildung des Aeschylischen Stückes.

gen Theben einen unglücklichen Ausgang, aber der ganze Mythus gehörte nicht in den Thebanischen Sagenkreis, sondern in den Lemnischen der Hypsipyle, welcher den Frevel der Lemnischen Frauen und ihre Bestrafung bis zur völligen Vernichtung zum Gegenstande hatte [1]. Dieser bildet zu sehr ein Ganzes für sich, als dass der Schluss desselben den Anfang der Thebais hätte bilden können. Vielmehr mussten in einem Vorspiele der **Sieben** sowohl der Fluch des Oedipus als auch die verhängnissvolle Theilnahme der Argivischen Helden an dem Zuge, der alle in den gemeinsamen Untergang verwickelte, motivirt werden. Dabei konnte Amphiaraos, der einzige Biedermann vor Theben, und der Verrath der Eriphyle an ihm nicht unerwähnt bleiben. Als Hauptpersonen erschienen aber ohne Zweifel Polyneikes und Tydeus. Frevel ward hier auf Frevel gehäuft, zu welchem die versammelten Helden ihre Hand willig liehen, um den Bruderzwist bis zu der grossen Katastrophe zu entflammen, die allen das Leben kostete [2]. Zeus wollte nicht, wie Homeros sagt, dass die That gelang; denn die Sache des Polyneikes war keine gerechte Sache, und alle, die daran Theil hatten, bereiteten sich selbst durch Missethat ihr Verderben [3]. Die Idee einer gerechten Weltordnung, deren Allmacht sich am Ende der Trilogie offenbaren sollte, stand also dem Dichter bei der Anlage des ersten Stücks schon klar vor der Seele. Er

---

1) Die Trilogie bestand aus Λήμνιοι, Ὑψιπύλη, Νεμέα, nicht wie **Welcker** (Tril. p. 341 ff.) und **Klausen** (Aesch. 2 p. 253 f.) annehmen, aus Ἀργώ ἢ κωπευστής, Ὑψιπύλη, Κάβειροι, denn aus dieser Dreiheit geht weder die Idee des Tragischen, noch die Einheit einer tragischen Handlung hervor.

2) In Argos zeigte man den Altar, an dem die Sieben ihr Bündniss beschworen hatten, entweder Theben zu erobern oder gemeinschaftlich zu sterben. Paus. 2, 19.

3) Il. δ', 409. Der Schauplatz dieses Stücks war auf alle Fälle im Heere des Polyneikes, entweder in Argos (die epische Thebaïs begann auch mit Argos, s. oben B. I p. 286) oder in Mykene (Il. δ', 376), oder am Asopos, von wo Tydeus mit Botschaft nach Theben gesandt wurde, und nach seiner Rückkehr von da funfzig im Hinterhalte liegende Thebaner sammt ihrem Führer Lykophontes erschlug. Il. δ', 397. Solche Winke der Homerischen Sage reichten dem Aeschylos auch sonst zur Dichtung ganzer Dramen aus. Die Notizen über die **Argeier** sind höchst dürftig. Ein Bruchstück, welches von dem Tode des Kapaneus berichtete und folglich nicht in einem Vorspiele zu den Sieben vorkommen konnte, hat **Hermann** p. 20 durch eine glückliche Verbesserung den Eleusiniern des Aeschylos vindicirt. Vgl. **Welcker** in d. Schulzeitung 1832. II. p. 250.

wollte den gänzlichen Untergang des Labdakidenstammes als eine verdiente Fügung der Vorsehung schildern. Eine in ihrer eignen Unsitte und Lasterhaftigkeit so durchaus zerfallene Familie musste mit allem, was ihr hülfreiche Hand geleistet hatte, von Grund aus weggetilgt werden von der Erde. Daher kann auch in den Sieben der Schluss des Ganzen nicht enthalten sein. Die beiden Brüder sind freilich durch wechselseitige Mordlust gefallen, aber von dem Schicksale der andern Führer erfahren wir nichts. Die Klagen des Jungfrauen-Chors und der beiden Schwestern neben den Leichen der erschlagenen Brüder beschliessen das Stück. Aber in diesem Schlusse liegt offenbar der Keim zu einer noch folgenden Tragödie, die ihrem Inhalte nach den Schutzflehenden des Euripides und zum Theil auch der Antigone des Sophokles entsprochen haben muss [1].

2. Auffallend ist nämlich dort die Theilung des Chores in zwei Hälften, von denen die eine auf Ismene's und die andre auf Antigone's Seite tritt. Nachdem der herbeieilende Herold den Befehl der Stadt bekannt gemacht hat, dass Eteokles ehrenvoll bestattet, aber Polyneikes' Leichnam unbeerdigt den Hunden vorgeworfen werden soll, ist auch Antigone's Entschluss sofort gefasst, den Polyneikes selbst gegen das Verbot der Stadt mit eigner Hand zu begraben. Ihr schliesst sich der eine Halbchor an und zieht mit der Leiche durch den Eingang der Fremde davon, während der andre Halbchor der Ismene und dem Leichenzuge des Eteokles nach der Heimath folgt. Hiermit ist offenbar eine neue Verwickelung und eine neue Spannung auf eine neue Handlung gegeben, die zugleich den Tod der übrigen Helden, welche während des obigen Ausganges noch fortkämpfen vor den Mauern vor Theben, in sich schloss. Eine solche Fortsetzung der Sieben lassen nicht die Phönissen, von deren Inhalte wir gar nichts wissen [2], sondern die Eleusinier, wie das

---

1) Diesen Uebergang zu der Schlusstragödie hat schon Schlegel (Vorles. 1 p. 162) bemerkt, ohne jedoch auch zugleich an ein Vorspiel zu denken, auf welches die Sieben doch eben so bestimmt zurück weisen.

2) Der einzige Vers dieser Tragödie bei Poll. 7, 22: Πέλυντρ' ἔχουσιν εὐθέτοις ἐν ἀρβύλαις lässt auf den Inhalt des Ganzen nicht schliessen. Er bezeichnet eine Art von Phönikischer Fussbedeckung. Wenn aber die Notiz bei d. Schol.

Stück nach dem Chore hiess, vermuthen. Wir haben nämlich die bestimmte Nachricht, dass Aeschylos in den Eleusiniern, gerade wie Euripides in den Schutzflehenden, das Sühnbegräbniss der vor Theben gefallenen Heerführer in Eleusis, wo das Drama spielte, statt finden liess. Adrastos erlangte diese Gunst durch Theseus, welcher mit den Thebanern wegen Herausgabe der Leichname einen Vertrag abschloss 1). Der Gerechtigkeitssinn des Attischen Königs erschien also hier, wie in Sophokles' Oedipus auf Kolonos, im glänzendsten Lichte. Der Tod söhnt alles aus. Attika war das Land, wo man durch Götterhuld und Herrschermilde den Akt der Sühnung gern vollzogen, oder die letzte Schuld des Daseins getilgt und durch sühnende Todtenehren gereinigt sich dachte. Solche Ideen, wodurch die Attischen Tragiker den Ruhm ihrer Heimath am würdigsten zu verherrlichen glaubten, gingen vorzugsweise von Aeschylos aus, der gewiss zuerst den Sühntod des Oedipus, das Sühnbegräbniss der Sieben, die Freisprechung des Orestes u. s. w. auf dem Attischen Gebiete geschehen liess. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass das Begräbniss des Polyneikes in Gegenwart der Antigone zugleich mit dem der andern Führer in Eleusis vollzogen wurde 2). Das Stück hatte also einen ganz andern Ausgang als die Antigone des Sophokles.

---

zu Eurip. Poen. 938 wirklich aus Aeschylos' Phönissen stammt, so ist wohl kein Zweifel, dass dieses Stück die Ankunft des Kadmos in Theben und den Kampf mit den Drachen darstellte. Böckh und Dissen zu Pind. Pyth. 9, 145. Apollod. 3, 4, 1.

1) Euripides lässt Theseus mit Gewalt der Waffen die Leichname von den Thebanern erlangen (vgl. Herod. 9, 17), und den Chor aus den Müttern der gefallenen Anführer bestehen. Mit Aeschylos stimmt indess auch Philochoros und die Mehrzahl der Schriftsteller überein. Plut. Vita Thes. 29 p. 14 A. Paus. 1, 29, 2. Soetbeer de mythico arg. Eurip Suppl. p. 16 f. Argos genoss übrigens allein den Ruhm des Thebanischen Krieges; daher nannte wohl Aeschylos mit Recht das Vorspiel der Sieben die Argeier, was auch Paus. 2, 20, 5 anzudeuten scheint. Vgl. Paus. 9, 5, 12 Die Argeier setzten nicht nur den sieben gefallenen Helden, sondern auch den siegreichen Epigonen Bildsäulen in ihrer Stadt sowohl als auch in Delphoi. Paus. 2, 20, 5. 10, 10, 4. Nach der ältern Thebanischen Sage (Hom. Il. ξ', 114. Pind. Ol. VI, 15 f. Nem. IX, 28) fanden die Sieben in Theben ihr Grab, so dass der Attische Einfluss auf die Darstellung des Aeschylos nicht zu verkennen ist.

2) Dass die Bestattung der Heerführer gerade in Eleusis geschehen sein soll, scheint mit dem Glauben an die Sühnkraft der Mysterien da-

3. Betrachten wir nun die Form und den Geist des erhaltenen Mittelstücks, so zeigt sich der Dichter darin als Meister des tragischen Stils, welcher durch symmetrische Anordnung der einzelnen Partien und durch einfache Grösse der Gedanken von einem ethisch-religiösen Gesichtspunkte aus das Erhabene und Kolossale zu erstreben sucht. Alles athmet hier Kampflust und Unerschrockenheit des heranstürmenden Kriegers, wie nur das eigne thatenreiche Leben des Dichters sie der Poesie einhauchen konnte. Nicht ohne Grund stellt es daher Aristophanes als das dem Geiste des Aeschylos am besten entsprechende Drama noch vor die Perser. Der Kriegsgott selbst scheint die Lebendigkeit der Farben gemischt zu haben, womit der Dichter uns die einzelnen Heldengestalten zur klarsten Anschauung bringt. Eteokles, der Ordner der Stadt, welcher bei der Botschaft von der feindlichen Besatzung der sieben Thore Thebens durch die sieben Heerführer jedem derselben einen besondern Gegner zusendet und am Ende sich selbst als siebenter dem siebenten, seinem Bruder, entgegenstellt, giebt sich gleich zu Anfange des Stücks als Protagonisten zu erkennen. In ihm sehen wir einen freien kräftigen Geist, der selbst im Bewusstsein seines fluchbeladenen Lebens und seines nahen Todes mit energischer Entschlossenheit handelt und sich seinem Schicksale muthig entgegenstürzt. Die väterliche Kadmosburg zu retten ist in der Stunde der Entscheidung sein einziges Streben, und zwar im vollen Vertrauen auf den Beistand der Schutzgottheiten von Theben, namentlich des Zeus. Er erscheint daher nicht als Frevler gegen die Macht der Götter, obgleich er weiss, dass die Erinys seines Vaters, der unvermeidliche Fluch, ihn selbst treffen wird; nein, gerade diese ihn verfolgende Erinys bittet er noch um Abwendung des drohenden Unheils von seiner Vaterstadt [1]. Vaterlandsliebe ist das einzige Gefühl, welches ihn noch beseelt und den Entschluss in ihm zur Reife bringt, sich mit

---

selbst in Verbindung zu stehen; denn dem Theseus in den Eleusiniern gehören gewiss die Verse, die Aristophanes (Ran. 886 ibiq. Schol. p. 590 Bekk.) dem Aeschylos selbst in den Mund legt (oben p. 209 Note 3). Vgl. Klausen Theol. Aesch. p. 93. Welcker, Schulzeitung 1832, II. p. 175 f. 230.

1) Vers 69 ff.

seinem eignen Bruder im blutigen Zweikampf zu messen; denn dieser, aller Pflichten gegen seine Vaterstadt und deren Schutzgötter uneingedenk, hat mit seinen Kampfgenossen bei den Gottheiten der Kriegswuth und des Schreckens freventlich geschworen 1):

Ganz auszutilgen Kadmos' Bürger, oder selbst
Dem Tod bestimmt, zu tränken dieses Land mit Blut.

Mit Ausnahme des Amphiaraos sind alle als verruchte, durch den Uebermuth ihrer Reden und Handlungen der Strafe des rächenden Schicksals verfallene Menschen geschildert, die ihren eisernen Willen sich zum einzigen Gesetze machen und mit Riesenkraft, die ihnen für Tugend gilt, unaufhaltsam der Nothwendigkeit entgegenstreben. Ihnen gegenüber zeigt sich Eteokles durchaus als ein edler Charakter, und der Gegensatz ist absichtlich vom Dichter recht deutlich hervorgehoben, um zugleich die Rettung der bedrohten Königsburg und den Ausgang des Kampfes nicht als zufällig, sondern durch den wohlverdienten Schutz der Gottheit als voraus bedingt erscheinen zu lassen. Dieser wirkliche Gegensatz gegen das Schicksal, in welchem die Sieben gleich dem Prometheus untergehen, ist von Vielen als die grösste Härte der Aeschylischen Tragik bezeichnet worden. Um nämlich den Satz des Aristoteles „die Tragödie solle durch Erregung von Mitleid und Furcht das Innere des Zuschauers von diesen Affecten reinigen" und eine beruhigende Wirkung auf das Gemüth ausüben, begreiflich zu finden, hat man nicht mit Unrecht eine Versöhnung des individuellen Lebens mit dem Schicksale am Schlusse jeder Tragödie erwartet. Nun stirbt aber der Held im wirklichen Gegensatze mit der Idee des Göttlichen, und eine Versöhnung des Widerstreites der beiden äussersten Elemente des Lebens, der Freiheit und der Nothwendigkeit, findet weder im gefesselten Prometheus noch in den Sieben statt.

2) Vers 47 f. Dasselbe schwuren Polyneikes und seine Kriegsschaar schon zu Argos an dem Altare des Zeus ὑέτιος, wahrscheinlich in den Argeiern des Aeschylos. Paus. 2, 19 extr. Vor Theben haben sie selbst des Zeus vergessen, und schwören nur bei der Kriegswuth, die sie entflammt, und bei dem Schrecken, den sie verbreiten wollen.

Indess darf man hier nicht vergessen, dass man Mittelstücke vor sich hat, in denen gerade Aeschylos nach der grossartigen Anlage seiner trilogischen Kunstform jene dem Unendlichen entgegenstrebende Kraft gern auf ihrer höchsten Spitze zeigt und so mit Fleiss die Erwartung auf den Ausgang, d. h. das Schlussstück der Trilogie, spannt, welcher bei ihm noch in einem höhern Grade versöhnend ist, als bei andern Tragikern. Dieses sehen wir in den Eumeniden, und konnte nicht anders sein im gelösten Prometheus, im Glaukos, in den Eleusiniern, und in den Danaiden. Schon die unbefriedigte Spannung und die Zerrissenheit, in welcher der gefesselte Prometheus, die Sieben, die Perser und die Schutzflehenden das Gemüth des Zuschauers nothwendig lassen mussten, ist der sicherste Beweis, dass noch ein beruhigender Ausgang zu erwarten war, wodurch der innere Mensch sich geläutert und gehoben fühlte und für die unmittelbare Anschauung der tragischen Idee empfänglich gemacht wurde.

4. Die zweite Rolle in den Sieben hat offenbar der Bote, welcher am Ende des Stücks auch den Herold macht, während der Protagonist [1]) späterhin noch als Antigone auftritt [2]). In den Erzählungen dieses Boten, welcher die Zurüstungen der Sieben dem Könige in der Kadmosburg berichtet, strömt gerade jene reiche kriegerische Ader, worin man mit Recht die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben erkannt hat. Mit grossem Kunstverstande hat aber Aeschylos dieses vorwaltende Element des heroisch-kriegerischen Geistes durch einen Jungfrauen-Chor theils zu mildern, theils desto wirksamer hervorzuheben gewusst; zugleich liegt in dem Erscheinen eines Weiber-Chores die Andeutung, dass alle Männer im Vertheidigungskampfe beschäftigt sind [3]). Die Angst, in welcher derselbe von verschiedenen Seiten der Stadt zur Burg eilt, um dort bei dem Könige Schutz zu suchen und die vaterländischen Götter

---

1) Dieser hat schon Vers 719 die Rolle des Eteokles ausgespielt.

2) Die Ismene muss von einem dritten Schauspieler gegeben sein, da sie zugleich mit Antigone und dem Herolde auf der Bühne bleibt.

3) Dieses wird Vers 10 ff. bestimmt ausgesprochen.

um Abwendung der Kriegsnoth anzuflehen, lässt kein geordnetes Auftreten desselben in Reihe und Glied erwarten. Daher ist die Parodos zerstreut (σποράδην) zu denken. Während die einzelnen sich nach einander an der Thymele eilig aufstellen, singen sie auch einzeln; und da nun vierzehn Stimmen in eben so vielen Sätzen unterschieden werden können, so hat man nicht ohne Grund die Zahl des ganzen Chores auf vierzehn angegeben [1]. Dabei ist die antistrophische Form, die sich in den leidenschaftlichen dochmischen Rhythmen bewegt, genau beobachtet, selbst wenn man von vorn herein eine Theilung des Gesammtchores in zwei Hälften annimmt, deren einzelne Mitglieder sich in symmetrischer Anordnung in ihren lyrischen Klagen antistrophisch entsprechen. Das Ausmalen der Schrecknisse des Kriegs, welche die Angst natürlich vergrössert, findet sich nirgends farbiger und bewegter als in dieser Parodos, welche, nachdem sich der Chor in gehöriger Ordnung an beiden Seiten der Thymele aufgestellt hat, in der zweiten Hälfte ein Gebet an die Schutzgötter von Theben, an Zeus, Pallas, Poseidon, Ares, Aphrodite, Apollo, Artemis und Hera enthält, und ohne Zweifel [2]) vom

---

1) Passow (Index lectt. Vratisl. 1832). Opusc. p. 94 ff. Welcker (Tril. p. 61. 374 ff. Nachtrag p. 346) glaubt die doppelte Sieben (sieben Heerführer mit sieben Begleitern) als Grundzahl aller Chöre annehmen zu müssen, die sich auf die siebenthorige Stadt beziehen. Dabei scheint er noch einen besondern Chorführer anzunehmen (Tril. p. 373, wenigstens in Bezug auf die Eleusinier), wodurch freilich die angenommene Grundzahl, die er auch auf die Perser ausdehnt (die sieben Grossen des Reichs, jeder mit seinem Begleiter) wiederum ihre Bedeutung verliert. Die Zahl funfzehn hat indess auch Böckh (Gr. trag. princ. p. 73) in dem Chore der Sieben des Aeschylos aus den funfzehn Sätzen des Chorliedes 858 — 912 zu entwickeln gesucht, obgleich er sonst (p. 60. 73) die Anzahl 14 und 12 der Tragödie zugesteht, die andre, wie Fr. G. Schoen (de personarum in Eurip. Bacchabus habitu scenico p. 74) nicht gelten lassen wollen. Diese überaus schwierige Frage, worüber J. L. Vaucher (de choro Graecorum tragico, Genf, 1821. 8) wenig Aufschluss gegeben, kann nur durch eine genaue Prüfung der einzelnen Chorlieder, worin die einzelnen Choreuten nach einander gesungen haben, ihrer Lösung näher gebracht werden. Vgl. besonders H. Lindner über den Chor in den Tragödien des Aeschylos in Jahn's Jahrbüch. für Philol. 1827. B. 1, 3 p. 99 ff. Gegen die Vierzehnzahl der Chöre in Thebanischen Tragödien hat sich auch Maur. Axt (in dem Progr. Quindecim esse in Euripidis Supplicibus chori personas demonstratur, Cleve 1826, 4.) wenigstens in Bezug auf Euripides erklärt, bei dem die Mütter der gefallenen Argeier den Chor bilden.

2) Von V. 109 an: θεοὶ πολισσοῦχοι χθονὸς ἴτ' ἴτε πάντες, ἴδετε παρθένων ἱκέσιον λόχον, wo der Ausdruck λόχος auf den nunmehro

ganzen Chore antistrophisch gesungen worden ist. Auf die streng beobachtete Symmetrie in der zunächst folgenden Rede zwischen dem Chore und Eteokles [1]) und am Ende des Stücks zwischen Antigone, Ismene und dem Chore ist bereits oben hingewiesen [2]). Schroff und hart muss aber dem Jungfraun-Chor gegenüber der Charakter des Eteokles erscheinen, welcher, während sein Geist ganz auf den Schutz der Stadt gerichtet ist, die nur durch den unerschrockenen Muth seiner Bürger gerettet werden kann, sich auf eine höchst störende Weise in dem Augenblicke des raschen Entschlusses zu noch rascherer That von den Klagetönen geängstigter und verzweifelnder Weiber unterbrochen sieht. Was er dabei am meisten befürchtet, ist die Entmuthigung seiner bereits zum Kampfe gerüsteten Kriegsschaaren. Daher der strenge Befehl an die Jungfraun, den Mund nicht einmal zum Gebete zu öffnen, damit ihre klagende Stimme nicht bis zu den Thoren der Stadt dringe. Diese Entrüstung und dieser Ausbruch des Zorns in einem von Gewissensunruhe über den väterlichen Fluch und von drohender Gefahr zur äussersten Kraftanstrengung mächtig aufgeregten Helden, ist meisterhaft gezeichnet, und bildet gleich von vorn herein den grellsten Kontrast mit der schlaffen Rathlosigkeit der Weiber, wodurch freilich die ganze Komposition erst ihren künstlerischen Werth erhält; denn das Sanfte und Zarte erscheint hier auf wunderbare Weise mit kriegerischer Kühnheit und Tapferkeit gemischt. Gern verweilt man nach dem furcht-

---

in Reihe und Glied aufgestellten Chor geht. Andre theilen auch diese zweite Hälfte der Parodos noch in Hemichorien, und legen die einzelnen Partien, theils den Halbchorführerinnen, theils einzelnen oder auch mehreren Choreuten bei. Klausen Schulzeitung 1830, II. No. 143. Passow Opusc. p. 97. Uebrigens müssen wir uns die Bildsäulen der einzelnen Gottheiten, welche angerufen werden, im Hyposkenion wirklich aufgestellt denken. S. oben p. 161. Stieglitz Encyclop. der bürgerl. Bauk. Th. 4, 362 f. Sommerbrodt Rerum scen. cap. selecta. Berol. p. 1835. 21 ff.

1) Die drei Trimeter 216—18, welche man gewöhnlich unter den Chor und Eteokles vertheilt, so dass selbst der mittlere ganz wider die Sitte des Aeschylos sehr ungleich zerstückelt wird, müssen dem Eteokles ungetheilt verbleiben. Lachmann de chor. system. p. 124. Gruppe, Ariadne p. 383.

2) Oben p. 234. 237.

baren Waffengeklirr, wovon die Reden des Boten und des Eteokles wiederhallten, bei den lieblichen Chorliedern, namentlich bei den Stasima, deren das Stück drei enthält [1], und bei dem ergreifenden Kommos, womit das Ganze auf eine sehr effektvolle Weise schliesst. Alles ist hier symmetrisch abgerundet. Berühmt waren im Alterthum auch die begleitenden Tänze zu diesem Stücke, und die beweglichen Rhythmen vieler Chorpartien beweisen [2], dass sie für den Tanz berechnet waren. Was endlich den scenischen Apparat anlangt, so ist dieser in Rücksicht der Bühnenverzierungen nicht sehr mannigfaltig. Weder die Periakten noch Ekky-

---

1) Das dritte (von 832 an) haben andre unter die verschiedenen Stimmen der Vorsängerinnen des ersten und zweiten Halbchores, des Gesammtchores und einzelner Choreuten vertheilt. Indess ist wohl anzunehmen, dass die Theilung des Chores in Hemichorien erst durch das Erscheinen der Antigone und Ismene (870 ff.) gehörig motivirt wird. Von jetzt an stellen sich nämlich sieben Choreuten auf Ismene's Seite neben Eteokles' Leiche, und ihnen gegenüber die andern sieben neben den erschlagenen Polyneikes auf Antigone's Seite. Eine fünfzehnte Chorperson hätte hier in dieser symmetrischen Stellung gar nicht untergebracht werden können; sie muss also in Fällen, wo sie vorhanden war, als Hegemon des Gesammtchores ihren Stand auf der Thymele gehabt haben. Dann vertrat aber der Flügelmann (προστάτης) eines jeden Halbchores die Stelle des Vorsängers oder Koryphäen, welchen man von dem Hegemon wohl unterscheiden muss. S. oben p. 184 ff. Vergl. J. W. Sommerbrodt: Rerum scenicarum capita selecta, Berl. 1835 p. 4 ff. Kolster de parabasi, Altona 1829 p. 8 ff. 17 f. Solche Halbchöre können aber nicht als Vierecke aufgestellt gewesen sein wie der Gesammtchor beim Vortrage der Stasima, sondern wir müssen uns ihre Position der Länge nach rechts und links auf beiden Seiten der Thymele denken, während der Gesammtchor entweder vor den Zuschauern Fronte machte, wie beim Stasimon, oder das Gesicht der Bühne zuwandte, wie beim Komos oder im Gespräch mit den Scenikern. In beiden Fällen hatte er die Thymele in der Mitte, welche nach Einigen (Thom. Mag. p. 179 ed. Ritzschl, Herodian. Epimer. pag. 61 Boiss.) von θύω und μέλος, μέλη (Opfergesänge) benannt worden sein soll. Vergl. Fritzsche de thymele disput. II, im index lectt. Rostock. sem. hiber. 1836 p. 4. Dass die Thymele aber ein viereckiges Gerüst von Holz war, hat Fritzsche's Zweifel de thymele disp. III. im index lectt. Rostock. sem. aest. 1837 p. 6 f.) nicht umgestossen, Vgl. Groddeck de scena et thymele in theatris Graec. hinter seiner Ausg. von Sophocl. Trach. Vilna, 1800 p. 261 ff.

2) Zu wenig ist hierauf von denjenigen Rücksicht genommen, welche die lyrischen Versmaasse des Aeschylos einer genauern Prüfung unterworfen haben, wie C. Burney: Tentamen de metris ab Aeschylo in choricis cantibus adhibitis. Cambr. 1809. John M'Caul: The metres of the Greek Tragedians explained and illustrated. Lond. 1829. 8. Rob. Enger de Aeschyliis antistrophicorum responsionibus, Breslau, 1836. 8.

kleme[1]) werden in Bewegung gesetzt, da das Stück von Anfang bis zu Ende in der Kadmosburg spielt. Aber reich ist dasselbe an Zügen von Kriegern in voller Rüstung. Mit einer Volksversammlung vor dem Pallaste des Königs hebt das Ganze an; nachher erscheint Eteokles mit einer auserlesenen Kriegsschaar auf der Bühne, und wählt die sechs Tapfersten zur Besetzung der Thore aus; am Ende kommt ein doppelter Leichenzug von Kriegern langsam mit den beiden im Zweikampf gefallenen Brüdern durch die Orchestra gezogen; — alles auf das Imposante der äussern Darstellung berechnet.

5. Die Trilogie, in deren Mitte die Sieben gehören, war aber nicht die einzige, welche Aeschylos aus der reichen Fundgrube Thebanischer Mythen entnahm. Die Geschichte der Labdakiden, an deren Frevel sich die Allgewalt des Schicksals am deutlichsten geoffenbart hat, war für den auf eine grosse Weltanschauung gerichteten Geist des tragischen Dichters ein zu fruchtbarer und belohnender Stoff, als dass er nicht hätte versuchen sollen, ausser dem Bruderzwiste auch die übrigen Theile der Sage in den Kreis seiner Kunstschöpfungen zu ziehen. Und in der That finden wir noch vier Titel Aeschylischer Dramen, deren Inhalt die ganze Labdakidengeschichte erschöpft haben muss: L a i o s, S p h i n x, O e d i p u s, E p i g o n e n. Obgleich nun keine Nachricht von einer trilogischen Verbindung der ersten drei Stücke spricht, so fügen sich diese doch so ganz natürlich zu einem zusammenhängenden Ganzen, dass es gar keines Oedipus bedarf, um das Räthsel dieser Trilogie zu lösen. Sie gehört vielmehr zu denen, in welchen der innere Zusammenhang, wie in der Oresteia, schon durch den Mythus gegeben war. Das Vorspiel enthielt den Tod des Laios durch die Hand des eignen ihm unbekannten Sohnes, wie es durch einen Schicksalsspruch dem Vater, der durch Knabenraub die Gesetze der Sittlichkeit freventlich verletzt hatte, schon längst prophezeit worden war. Das Mittelstück, ohne Zweifel von ergreifender Wirkung, zeigte den Vatermörder Oedipus, wie

---

1) Hierüber s. oben p. 166. 168. Vergl. S o m m e r b r o d t: Rerum scen. cap. selecta p. 55 f. H e r m a n n Opusc. T. 6, 2 p. 219.

er im vollen Glanze seiner Einsicht das Räthsel des menschlichen Daseins löste, dafür mit einem reichen Königthum beschenkt ward und im Besitze der Gattin seines eignen Vaters in blutschänderischer Ehe Kinder zeugte. Ein so ungeheurer Irrthum des eignen Lebens von Seiten dessen, der das Räthsel des Daseins gelöst und dadurch die unglückbringende Sphinx zum Sturze vom Felsen vermocht hatte, und der für den einsichtsvollsten und glücklichsten König der Welt galt; — eine so unerhörte Selbsttäuschung über das Geheimniss der eignen Existenz erscheint in keinem andern Mythus des Alterthums in einem so durchaus tragischen Gewande. Wie aber Oedipus das Räthsel der Sphinx, deren Wesen Aeschylos vermuthlich einen tiefern Sinn unterlegte, glücklich löste [1], so ward ihm selbst im Schlussstücke der Trilogie das Geheimniss seines eignen Daseins auf eine wahrhaft schauerliche Weise enthüllt. Von allen Katastrophen, welche die tragische Kunst uns vorführt, ist die des Oedipus offenbar die wirksamste, daher ist dieser Stoff auch von allen grossen Tragikern mit Vorliebe behandelt worden. Aeschylos führte vermuthlich in dem Schlussdrama dieser Oedipodeia den Mythus bis zum Tode des Helden, der nach der Homerischen Sage in Theben [2], nach der Sophokleïschen aber im Attischen Kolonos gestorben sein soll. Folgte er der Homerischen Sage, was nicht unwahrscheinlich ist, so wurde dadurch der Umfang des Mythus, wie er von Sophokles mehr

---

1) Der hierauf erfolgte Tod der Sphinx bildete die Katastrophe des Mittelstücks.

2) Il. ψ', 679 f. Vielleicht folgte Aeschylos überhaupt in seinem Oedipus der Sage, wie sie die Od. λ', 270—80 erzählt. Wir kennen übrigens diese Tragödie sowie den Laïos und die Sphinx aus dem alphabetischen Verzeichnisse der Aeschylischen Dramen. Die sonstigen Notizen über diese Trilogie (Welcker p. 354, Klausen 2 p. 224 ff.), welche auch Hermann (de Aeschyli trilogiis Thebanis p. 5 ff.) anerkennt, sind höchst unbedeutend. Den Laios citirt Hesych. v. ἀράχνου und der Schol. Arist. Vesp. 288, wo noch Bekker p. 152 λαξω hat drucken lassen. Vgl. Sterk Histor. Labd. p. 46. Die Sphinx erscheint bei Aristoph. Ran. 1319 (1283), Athen. 15, 674 D, und Hesych. v. κροῦς. Von d. Oedipus erfahren wir durch Eustrat. zu Aristotel. Eth. 3, 1, nur, dass Mystisches darin vorkam. Gruppe Ariadne p. 587 f. Die Verse b. d. Schol. Soph. Oed. Tyr. 733, wo von einem Dreiwege in Potniä die Rede ist, sind nicht aus dem Oedipus, wie Valckenär (ad Phoen. 38) u. a. glaubten, sondern aus dem Glaukos Potnieus. Hermann a. a. O. p. 7.

durch die Kunst eines vielfach und lebendig gegliederten Dialogs als durch den Verlauf der Begebenheit selbst zu zwei grossen Dramen ausgedehnt worden ist, bedeutend beschränkt. In grossen bedeutsamen Umrissen zeichnete er die Hauptzüge des Mythus hin, ohne die Erkennungsscene und die Peripetie so sorgsam aufzusparen, und sie in so künstlich gestufter Folge zu einer solchen Höhe der Erwartung zu spannen als Sophokles. Die Misshandlung des Vaters durch die herrschsüchtigen Söhne und der darauf erfolgte Fluch [1]) konnte in dem Schlussstück um so weniger fehlen, da die folgende Trilogie sich ausschliesslich um die Erfüllung dieses Fluches drehte, und zugleich wieder die Keime zu der dritten Trilogie, den Epigonen, enthielt, von der wir freilich die einzelnen Theile nicht mehr kennen [2]). So besässen wir denn in den Sieben die fünfte Tragödie oder das Mittelstück einer dreifach verbundenen Trilogie, welche die Geschichte der Labdakiden in einem grossartigen Zusammenhange bis zur Zerstörung Thebens und vermuthlich bis zur Sühnung des Alkmäon vom Muttermorde, welchen dieser Held wie Orestes begangen hatte, um den Tod seines Vaters Amphiaraos zu rächen, zu einem beruhigenden Schlusse fortführte.

Die Schutzflehenden. 1. Die Parodos, womit diese Tragödie beginnt, deutet offenbar auf ein vorhergehendes Stück hin, da das Motiv der Flucht der funfzig Danaostöchter und der Grund ihres Abscheus gegen ihre Vettern, die funfzig Söhne des Aegyptos, als bekannt vorausgesetzt und desshalb nur beiläufig angedeutet wird. Ferner bereitet der unbefriedigende Schluss dieser Tragödie auf eine

---

1) *Ἀραὶ ἐπίκοτοι τροφᾶς* oder *παλαίφατοι ἀραί*, Septem 772. 792. Davon wussten die epischen Thebaïden vieles zu erzählen. S. oben B. 1 p. 398 ff. Vgl. Sterk Hist. Labd. p. 100. Welcker Nachtrag 144 f. Schulzeit. 1832 p. 124. 167, besonders Hermann a. a. O. p. 8 ff.

2) Die wenigen Bruchstücke der Epigonen (bei d. Schol. Pind. Isth. 6, 10. Hesych. v. *τιμαλφῆς*. vgl. Cic. Tusc. disp. II, 23 nach der Uebersetzung des Attius, Nonnius v. *mactare*) beziehn sich auf eine Sühnlibation, welche Alkmäon mit seinen sechs Mitfeldherrn den Manen der vor Theben gefallenen Väter darbrachte und zugleich schwur, den Tod derselben zu rächen. Welcker Tril. p. 372 ff. An alten epischen Gedichten, welche den Epigonenkrieg und die Geschichte des Alkmäon behandelten, fehlte es nicht, s. oben B. 1 p. 400 f. 286 f.

noch folgende Handlung vor. Pelasgos der König von Argos hat die von Aegyptos' Söhnen verfolgten Danaiden in sein Reich aufgenommen und ihnen seinen Schutz zugesichert. Aber der von den erzürnten Aegyptiern abgesandte Herold verkündigt die Rache, welche diese mit bewaffneter Hand an dem Könige von Argos und den Danaïden sofort nehmen würden[1]. Wir haben hier also wiederum das Mittelstück einer Trilogie, aus dessen einfacher dramatischer Anlage und namentlich aus dem Vorwalten des Chors, der sogar die Hauptrolle spielt, wir mit einiger Sicherheit schliessen können, dass es mit den Persern und Sieben in derselben Periode gedichtet worden ist[2]. Da nun noch Aegyptos und Danaïden von Aeschylos bekannt sind, so brauchen wir uns nicht lange nach einem künstlichen trilogischen Zusammenhange der Schutzflehenden mit zwei andern Stücken umzusehen, da jene selbst in dem Titel Aegyptier auf ähnliche Weise mit eingeschlossen werden[3], wie die Choëphoren im Agamemnon. Der Aegyptos des Aeschylos ist freilich bis auf den Titel gänzlich untergegangen. Der Inhalt desselben kann aber kein andrer gewesen sein als der Bruderzwist der Beliden Aegyptos und Danaos, deren Ahn-

---

1) Suppl. 904. 949.

2) Ein positives Zeugniss für diese Annahme mangelt uns. Ein Sikelismus (βοῦνις 126, oben p. 222 Note 6. Boeckh Gr. trag. princ. pg. 52 ff. Welcker pg. 404) scheint auf den Ursprung dieser Trilogie in Sikelien hinzuweisen, d. h. gleich nach Ol. 77, 4 oder 78, 1 (Clinton). Entscheidend ist hier wohl der Umstand, dass nur zwei Schauspieler darin vorkommen, und bekanntlich haben die Stücke des Aeschylos, welche nach Ol. 78, 1 gedichtet worden sind, einen Tritagonisten. Der Protagonist in den Schutzflehenden ist offenbar der Argeierkönig, und den Danaos und Herold machte offenbar der Deuteragonist. Die ganze Handlung dreht sich um den Chor, welcher den tragisch leidenden Theil des Stücks bildet, den gewöhnlich in der antiken Tragödie der Protagonist darstellt.

3) Die Worte Suppl. 156 führt d. Etym. Gud. v. Ζαγρεύς p. 227, 41 aus dem Aegyptos an. Hier hat nun Welcker (Tril. p. 557) anstatt ἐν Αἰγύπτῳ vorgeschlagen ἐν Αἰγυπτίοις, weil nämlich das Verzeichniss der Aeschylischen Stücke Αἰγύπτιοι hat. Uebrigens ist der Stoff dieser ganzen Aegyptischen Trilogie aus der Danais, einem alten epischen Gedichte geschöpft. (S. oben B. 1 p. 401 f.) Vgl. A. L. Madsen de fontibus Supplicum Aeschyli. Kiel 1830. 4. Den Zusammenhang der drei genannten Stücke erkannten bereits A. W. Schlegel (B. 1 p. 158), Blümner (p. 99), Genelli (Theater p. 21), Conz (Kleine pros. Schriften, Neue Sammlung, 1823 p. 145 ff.) u. A. Obgleich Hermann (de compositione tetralog. 1819 pg. 6. 10, de Aeschyli Danaidibus, 1820. Opusc. T. 2 p. 314. 319 ff.) die Danaiden als Schlussstück zugiebt, so

frau die am Nile vergötterte Io von Argos war 1). Herrschsucht war auch hier wieder das Motiv, welches den Aegyptos zur Bekriegung des Danaos trieb und ihm endlich den selbstsüchtigen Plan eingab, seine funfzig Söhne mit den funfzig Töchtern seines Bruders zu verheirathen, um so seinem Stamme die Alleinherrschaft über ganz Libyen und Arabien zu sichern 2). Danaos aber und die funfzig Jungfraun, eine solche Verbindung für Blutschande haltend, entziehen sich unter Athena's Schutze durch eine schleunige Flucht der tyrannischen Uebermacht des Aegyptos. Hauptperson des Drama war also Aegyptos, dessen Charakter wir uns als höchst gewaltthätig und grausam zu denken haben. Seine Söhne bildeten den Chor 3) und waren ohne Zweifel dem Vater ähnlich an Rohheit des Aegyptischen Urbarbarenthums, um den Grad von Abscheu einzuflössen, welchen die Danaiden in dem erhaltenen Drama wiederholt aussprechen 4). Wie sich von selbst versteht, wurden die funfzig Jungfraun ganz im Hintergrunde der Handlung gehalten 5). Ihre Sache vertrat Athena, die Beschützerin der jungfräulichen Keuschheit 6), und der Vater Danaos. Mehr Personen kamen in diesem Drama wohl nicht vor.

---

will er doch kein Vorspiel annehmen (Opusc. T. 2 p. 309. 314. Gruppe, Ariadne p. 72 ff.), da die Aegyptier nur dem Titel nach bekannt sind. Indess hat Welcker (Tril. p. 390 ff.) diesen Punkt über allen Zweifel erhoben. Vgl. Droysen B. 2 p. 59 ff. Klausen Theol. Aesch. p. 174 ff., besonders A. Tittler (de Danaidum fabulae Aeschyli compositione dramatica; in der Zeitschrift für die Alterthumsw. 1838 p. 951—1005), welcher mit Gruppe a. a. O. übrigens die Aegyptier für das Mittelstück hält, und die Trilogie mit den Danaiden beginnen lässt, worin ihm kürzlich Welcker (die Griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus Abth. 1 p. 48, Bonn 1839) gefolgt ist.

1) Apollod. 2, 1, 4 ibiq. Heyne, Ausleger zu Aesch. Pr. 851 ff. Suppl. 10.

2) Hygin. fab. 168 legt dem tyrannischen Aegyptos sogar die Absicht unter, die Danaiden nach der Heirath umzubringen, um so die Herrschaft allein zu erlangen.

3) Wenn Aeschylos das Drama nach dem Chore benannte, so konnte er nicht Αἰγύπτιοι sagen, sondern musste wie im Titel des Schlussstücks das Patronymikon gebrauchen.

4) Selbst der Aegyptische Herold am Schlusse der Schutzflehenden (832 ff.) ist mit den grellsten Farben als der gefühlloseste, grausamste Barbar gezeichnet.

5) Auf gleiche Weise vertritt in den Schutzflehenden nur ein Herold die Sache der funfzig Söhne des Aegyptos, die man sich in der Ferne, am Meeresstrande harrend, zu denken hat.

6) Ihr weiht daher Danaos auf seiner Flucht ein Bild in Lindos auf Rhodos, und hält Argos (Apollod. 2, 1, 4 und Paus. 2, 16, 1

2. In den Schutzflehenden erscheinen nun die Danaïden am Strande des Stammlandes ihrer Ahnfrau Io eben angelangt, noch ganz voll Abscheu und Entsetzen vor der Verbindung mit ihren Vettern [1], von denen sie wissen, dass sie wie Bluthunde ihren Spuren folgen. Das anapästische Chorlied, mit dem sie durch den Eingang der Fremde in die Orchestra einziehen, enthält zugleich den Grund, warum sie schutzflehend dem Altare (der Thymele) zueilen und schliesst mit Gebeten an die Schutzgottheiten der Heimath. Darauf folgt Berathung mit Danaos, der als ehrwürdiger Greis voll Weisheit und Besorgniss um Rettung der Ehre seiner Töchter erscheint. Im andern Akt Verhandlung mit König Pelasgos, der als behutsamer Landesvater erscheint; im dritten das Anlanden der Aegyptischen Schiffe, und der Versuch des Aegyptischen Herolds die Jungfraun mit Gewalt abzuführen [2], und im Weigerungsfalle Ankündigung des Krieges von Seiten der Verfolger. Mit dieser Drohung ist also auf das folgende Stück hingewiesen, in welchem die göttliche Strafe an den Söhnen des Aegyptos bis auf Lynkeus vollzogen wurde. Es ist die Feier der Bluthochzeit und die versöhnende Vermittelung der Aphrodite, welche auf die Seite der Hypermnestra tritt und diese gegen den Zorn ihres Vaters Danaos schützt. Der gerettete Lynkeus wird der Stammvater der neuen Argivischen Königsdynastie und sein Geschlecht pflanzt sich bis auf die spätesten Zeiten fort. Zwischen dem zweiten und dritten Stücke dieser Trilogie liegt eine geraume Zeit. Die Söhne des Aegyptos haben Argos der Jungfraun wegen wirklich bekriegt, und der besiegte König muss die harte Bedingung eingehen, seine Töchter mit den verhassten Vettern zu verloben. Dieses alles wurde ohne Zweifel

---

lassen ihm dieses Reich durch den König Gelanor übergeben) für Athena's Besitzthum. Vergl. Heffter, Götterdienste auf Rhodos II. p. 43 ff. III. p. VI. ff.

1) Von dem Eherechte, worauf dieser Abscheu beruht, wissen wir nichts. Nach Diodor (I. 17) war auch in Aegypten die Schwester zu heirathen gesetzlich.

2) Der Herold sagt (913), er wolle das Verlorene in Besitz nehmen. Daraus geht hervor, dass Danaos von seinem Bruder im Kriege besiegt worden war, und man nun seine Töchter als rechtmässige Kriegsbeute betrachtete, die der Wille des Siegers gleich Sclavinnen seinem Willen unterthan machen könne. Dieses Verhältniss zieht sich durch das ganze Stück.

durch beiläufige Erzählung nur kurz in den Danaiden berührt, um den Zusammenhang der Hiketiden zu vermitteln. Die Jungfrauen sind unter Pelasgos' Schutze mit ihrem Vater in die Stadt Argos aufgenommen und bewohnen die ihnen angewiesenen Wohnungen mit Zustimmung des Volks [1]. Hier muss also der Schauplatz des Schlussstücks sein, wo sich die Aegyptischen Barbaren eine Verbindung mit den Danaiden erzwungen haben. Die bekannte That der Brautnacht konnte wohl nicht anders als von Danaos oder dem Chore den Zuschauern berichtet werden; wenigstens scheint sie ganz im Hintergrunde gehalten worden zu sein. Die Danaiden müssen wir uns, wie Klytämnestra, über den begangenen Mord frohlockend denken. Die tyrannische Rohheit der Aegyptier, welche Aeschylos in den beiden vorhergehenden Stücken im gehässigsten Lichte gezeigt hatte, sollte dieser blutigen That, die der Vater den auf's höchste gereizten Töchtern gebot, zum Motive dienen. Ausserdem waren sie als Feinde von Argos und der Hellenischen Götter erschienen, deren Macht der Herold in den Schutzflehenden sogar verhöhnt [2]:

Ich fürchte nicht die Götter dieses fremden Volks,
Die nicht mich nährten, nicht mich schützend altern sahn!

Obgleich sie nun anfangs als Sieger erschienen sind, wie der Herold im Mittelstücke bereits vorausgesagt hatte [3]; so mussten sie doch gleich darauf als zum Tode reif geschildert werden. Ihr Uebermuth gegen die Besiegten und gegen die Hellenischen Götter bildete gewiss den grellsten Kontrast mit dem frommen Sinne des Danaos und seiner Töchter, welche schon in den Schutzflehenden die Heiligkeit der Argivischen Religion anerkennen und in Zeus den obersten Gott ihrer Vorfahren verehren [4]. Unter dem Schutze Hel-

---

1) Suppl. 955 ff. Die Aengstlichkeit, womit Pelasgos handelt, und nichts unternehmen oder beschliessen will, ohne sein Volk um Rath gefragt zu haben, spricht mehr als alles übrige für die Bestimmung dieser Tragödie für ein Attischen Publikum, welches nicht dulden konnte, dass ein Hellenischer König der Vorzeit mit absoluter Gewalt auf die Bühne gebracht ward. Das Despotische gehörte in den weiten Kreis des Barbarenthums.

2) Vers 891.

3) Vers 949.

4) Der Aegypter dagegen bekennt sich V. 918 zum Glauben des ausländischen Hermes μέγιστος, μαστήριος.

lenischer Gottheiten sind sie in Argos angelangt, und blicken nur noch wie aus weiter Ferne auf Isis und Epaphos zurück, die noch dazu beide dem Zeus ihre göttliche Verehrung verdanken[1]. So musste Aeschylos den religiösen Charakter der Danaiden darstellen, um die That an den frevelhaften Söhnen des Danaos auch in den Augen der Argeier als eine verdiente Strafe der Gottheit erscheinen zu lassen. Das Recht schien dem Mythus zufolge so sehr auf der Seite der Danaiden, dass Hypermnestra, die einzige, welche ihren Bräutigam nicht ermordet hatte, weil sie ihn wirklich liebte, sogar wegen Unterlassung der That vor das Gericht gestellt ward. Und die Entscheidung dieses Rechtsstreites scheint in der That den Glanzpunkt des Schlussstücks gebildet zu haben. Wie in den Eumeniden Athena, bei der Entscheidung des Areopags über das Schicksal des Orestes, diesen durch ihre Stimme rettet, so gab in den Danaiden Aphrodite den Ausschlag zu Gunsten der Hypermnestra. Vor der Macht der Kypris hatte der Vater bereits am Schlusse des Mittelstücks die Töchter mit sehr bedeutsamen Worten gewarnt[2]:

Nicht leicht zu hüten ist der reifen Frucht Genuss;
Gar gern verletzt und kostet sie Gethier und Mensch
Und was die Luft durchflieget, was am Boden schleicht.
Dass reif die Traube, meldet Kypris' Heroldsruf.
Drum hüte du dich fein vor jedem Traubendieb;
Denn nach der Jungfrau liebesüssem Blumenflor
Pflegt jeder Wandrer jenen zaubermächt'gen Pfeil
Des Blick's zu senden, süss berauscht von Liebeslust.

---

1) V. 41. 535 ff. In keinem Stücke des Aeschylos wird die Macht des Zeus so anschaulich hervorgehoben als in den Schutzflehenden. Darauf hat ausser Blümner (p. 101 ff.) besonders Klausen (p. 178) hingewiesen. Die Athena rufen die Danaiden hauptsächlich als Beschützerin der Keuschheit an (144), und legen das offene Bekenntniss ab (1019 ff.), dass sie die Götter des Nils verlassen und sich ganz dem Argivischen Kultus zu ergeben beschlossen hätten. Daher werden in ihren Gebeten vorzugsweise die Gottheiten von Argos angerufen (24. 34. 189 ff. 630 ff. 890).

2) V. 1000 ff. Droysen. Die Antwort der Jungfraun 1015 ist sehr bedingt durch den Zwischensatz εἴ τι μὴ θεοῖς βεβούλευται νέον, womit zugleich die Nichtachtung der väterlichen Warnung von Seiten der Hypermnestra im Voraus dunkel bezeichnet wird. An ahnungsvollen Hinweisungen auf das Schicksal der übermüthigen Aegyptier fehlt es dem Mittelstücke auch nicht, z. B. 88. 110.

3. Der über Hypermnestra oder über Danaos und die andern 49 Töchter ergangene Rechtsstreit war übrigens in der Argivischen Lokalsage begründet, obgleich der ganze Danaosmythus nicht sehr alt ist[1]. Es war nach Hekatäos in Argos eine Anhöhe, wo der Rath der Argeier Recht sprach. Hier soll Danaos als Kläger seine ungehorsame Tochter vor die Richter gestellt und den Prozess verloren haben[2]. Aus Dankbarkeit für ihre Rettung weihete Hypermnestra in Argos der Artemis Peitho ein Heiligthum und der Aphrodite als Siegverleiherin ein Standbild. Hier tritt nun ein ganz besonderer Fall ein. Die Freisprechung der Hypermnestra schliesst die Verurtheilung der übrigen 49 Schwestern in sich. Daher hat dieser Rechtsstreit auch noch eine andere Gestalt, indem Danaos als Mörder der 49 Aegyptiaden von dem Vater der Ermordeten zuerst bekriegt, dann aber durch Vermittelung des Lynkeus vor Argivische und Aegyptische Richter gestellt und freigesprochen sein soll[3]. Seine Freisprechung setzt auch die seiner Töchter voraus, nach denen man noch späterhin die Sitze der Heliäa zu Argos benannte[4]. Es fragt sich nun, welche von beiden Formen des Mythus Aeschylos in seiner Tragödie darstellte. Hätte er die erste gewählt, so würde sich die Handlung des Stücks vorzugsweise um Hypermnestra gedreht und dem Ganzen den Namen der Protagonistin gegeben haben. Da er es aber nach dem Chore nannte, so muss dieser dieselbe Stellung zum Ganzen behalten haben, wie in dem vorhergehenden Drama. Die Unterlassung des Mordes kann der Hypermnestra auf keine Weise als sittliches oder bürgerliches Verbrechen angerechnet werden. Die befohlene That war Privatsache des Danaos, der die Dolche vor der Brautnacht an alle 50 Töchter selbst vertheilt haben soll, um sich der persönlichen Feinde, vor denen sogar Göttersprüche

---

1) Hekatäos (Schol. Eur. Or. 859 p. 429 Matth. Fragm. p. 70 Creuz. p. 151 Klaus.) ist die älteste Quelle. Das μονόψαφον ξίφος der Hypermnestra erwähnt zuerst Pind. Nem. ι', 6. Die Strafe der Danaiden in der Unterwelt ist eine ganz späte Dichtung, die mit der ursprünglichen Gestalt des Mythus nichts zu schaffen hat.

2) Paus. 2, 19, 6; 20, 7; 21, 1.

3) Eurip. Or. 854. 859 ibiq. Schol. p. 425. 429 Matthiae.

4) Eurip. fr. Beller. 2 p. 105 Matthiä. Δαναΐδων ἑδράσματα.

ihn gewarnt hatten[1]), mit einem Male zu entledigen. Er durfte die Hypermnestra wegen Verschonung ihres Bräutigams strafen, was er auch gethan haben soll[2]); aber vor ein Argivisches Gericht gestellt, musste diese schuldlos erscheinen, selbst wenn die Aegyptier als Feinde des Hellenischen Vaterlandes und der Hellenischen Götter den Argeiern in demselben Grade verhasst waren, als dem Danaos und seinen Töchtern. Alles, was man ihr zur Last legen konnte, war Schwäche. Das sagt Aeschylos selbst im Prometheus, wo der ganze Verlauf der Danaidentrilogie in allgemeinen Umrissen angegeben wird[3]):

Im fünften Gliede[4]) *wird ein funfzigkinderreich*
Geschlecht gezwungen wieder heim gen Argos ziehn,
Sie alle Jungfrau'n, flüchtig vor dem Ehebett
Der Blutverwandten, welche liebentflammten Sinns
Den Falken gleich der Tauben nahen Flug erspähn,
Und angelangt der Hochzeit unerlaubte Jagd
Erjagen; ihres Leibes hütet sie ein Gott.
Sobald im mädchentapfern Kampfe sich bewährt
Die nachtbewachte Kühnheit, nimmt Pelasgia
Sie auf, die ihre Gatten haben umgebracht,
In heisses Blut eintauchend ihr zweischneidig Schwert.
Doch Eine Jungfrau rührt der Liebe Zaubermacht;
Nicht wird sie morden ihren Gatten; nein, ihr Geist
Wird wanken; vorziehn wird von Zwein sie lieber diess,
Kraftlos genannt zu werden als blutschuldbefleckt.
Sie ist's, die Argos Königsstamm gebären wird.

Hier wird der Hypermnestra nur Schwäche zur Last gelegt, aber kein Verbrechen. Hingegen die übrigen Schwestern waren blutschuldbefleckt, und in einer ähnlichen Lage, wie Orestes, Alkmäon u. s. w. Eine Klage gegen sie und ihren Vater, welcher einem Bruchstücke zufolge am frühen Morgen nach der blutigen That frohlockend in den Wohnungen der Schwiegersöhne umhergeht, um sie durch den Hymenäos zu wecken[5]):

---

1) Rerum myth. scriptt. 1, 134. II, 103 ibiq. Not. p. 46.
2) Apollod. 2, 1, 4.
3) Prom. 852 ff.
4) Nach Epaphos, dem Sohne der Io-Isis.
5) Schol. Pind. Pyth. γ', 27.

Drauf steigt der Sonne heller Strahlenkreis empor;
Da ruf' ich weckend: „Auf! begrüsst, wie's Sitte ist,
Die Neuvermählten mit Knaben- und mit Mädchenchor,

war von Seiten des Staats, der die Schutzflehenden aufgenommen hatte, unvermeidlich, und die eben angeführten Verse scheinen in der Erzählung des Danaos vor Gericht gesprochen zu sein. Wie sich von selbst versteht, geschah die Mordscene, wie im Agamemnon, nicht vor den Augen der Zuschauer; auch wurden gewiss die Leichen der Ermordeten, und die Danaiden mit blutigen Dolchen neben ihnen nicht auf die Bühne gebracht [1]). Bei einzelnen Gruppen, wie im Agamemnon, liess sich diess wohl bewerkstelligen, aber bei 49 kann von einer Ausstellung der Art gar nicht die Rede sein. Der ganze Vorfall wurde nur erzählt, und, wie gesagt, der Rechtsstreit war die Hauptsache. Nach der Freisprechung trat auf Zeus' Befehl die Sühne durch Athena und Hermes ein [2]), und um die Schwäche der Hypermnestra, welche bei dem siegreichen Ausgange der Sache erst recht in's Licht trat, zu entschuldigen, konnte Aeschylos gewiss keine beredtere Fürsprecherin finden, als die Aphrodite selbst. Sie sprach bei ihm von der Heiligkeit der Liebe, von ihrer Allmacht, die durch die ganze Natur hin herrscht und Alles belebt [3]):

Es sehnt der keusche Himmel sich der Erd' zu nahn;
Sehnsucht ergreift die Erd' nach diesem Frühlingskuss.
Der Regen, hoch vom Himmel niederströmend, dringt
In's lockre Erdreich und erzeugt den Sterblichen
Der Lämmer Grasung und Demeter's Seegenskraft;
Des Baumes Blüthen zeitigt diese Regennacht
Der Lenzvermählung. Alles das, mein Werk ist es.

Nach diesem beruhigenden Schlusse der Danaidentrilogie folgte nun höchst wahrscheinlich das heitere Nachspiel der Amymone, wodurch sich das Ganze zu einer eng verbundenen Tetralogie abrundete. Auch der Danaidenmythus ist,

---

1) In dieser Stellung würden diese Jungfrauen gleich der Klytämnestra würdige Repräsentantinnen der tragischen Muse selbst gewesen sein, wie man sich dieselbe in spätrer Zeit dachte. Böttiger, Kleine Schriften B. 1 p. 277 ff.

2) Apollod. 2, 1, 4.

3) Athen. 13, 600 A. Hermann Opusc. 2 p. 334.

gleich der Tugend des Menschen, zum vierten Theile satyrhaft. Der Satyrchor war schon durch die Sage gegeben, nach welcher Amymone bald nach ihrer Landung mit ihren Schwestern eine Quelle in Argos suchend auf Satyrn stiess, denen nach der blühenden Jungfrau Reizen gelüstete. Der Gott des Dreizackes befreit sie von den zudringlichen Bocksfüsslern, und zeugt mit ihr den Nauplios, den Vater des Palamedes[1].

4. Ueber den Chor der Danaiden sind die Urtheile in Rücksicht der Zahl und Stellung zum Ganzen von jeher sehr verschieden gewesen. Aeschylos giebt im Prometheus dem Mythus zufolge geradezu 50 an. In den Schutzflehenden wird, obgleich die bestimmte Angabe nirgends vorkommt, doch immer von der grossen Schaar der Danaiden gesprochen[2], und dazu noch eine gleiche Anzahl von Dienerinnen gefügt[3], die am Ende des Stücks mit ihren Herrinnen die Orchestra verlassen. Es wäre nun lächerlich gewesen, einen Chor von funfzehn vorzuführen, wo der allgemein bekannte Mythus funfzig erwarten liess, und im Stücke selbst beständig von einer grossen Schaar zu reden, wo der Zuschauer nur funfzehn vor Augen sah. Eine solche Unschicklichkeit werden wir gewiss dem Aeschylos nicht zumuthen. Wenn man höchstens nur vierzehn oder funfzehn Stimmen

---

1) Apollod. 2, 1, 4. Leider geben die zwei Bruchstücke der Amymone (Athen. 13, 690 C. Ammon v. γῆμαι) keinen Aufschluss über die Tendenz des Drama. Ueber den Mythus selbst vgl. Apoll. Rhod. 1, 137. Scriptt. rer. mythic. I, 43. II, 200. 201. Hirt, Amalthea B. 2 p. 283. Droysen B. 2 p. 103. Uebrigens gab es auch eine Komödie Amymone von Nikochares. Athen. 10, 426 E.

2) V. 234: *ποδαπὸν ὅμιλον τόνδ' ἀνέλληνα στόλον*; und auch sonst. Bemerkenswerth sind die dunkelfarbigen Masken und das Kostüm der Danaiden, des Danaos und des Herolds in dieser Tragödie. Der König Pelasgos, dem beides beim ersten Anblicke sehr auffällt, spricht ausführlich darüber. Die Aegyptischen Gestalten erregten auf der Attischen Bühne gewiss noch grössere Aufmerksamkeit als die Persischen, an die sich die Athener bereits gewöhnt hatten. Offenbar sollte schon das Aeussere der Danaiden einen Gegensatz mit dem Hellenismus bezeichnen, so dass Pelasgos anfangs gar nicht glauben will, dass so schwarzfarbige Gestalten von Hellenischer Abkunft sind. Als oben p. 174 ff. von den tragischen Masken und Kostümen die Rede war, konnte auf das Nichthellenische keine Rücksicht genommen werden. Dieses ist überhaupt nur Ausnahme auf der Attischen Bühne, und auch von Andern übergangen, welche über Masken u. s. w. geschrieben haben. Böttiger's Kleine Schriften B. 1 p. 281 ff. B. 3. p. 402 ff.

3) Vers 982. Hermann Opusc. 2 p. 325.

nach eben so vielen Sätzen in der Unterredung mit Pelasgos oder auch in den lyrischen Theilen des Stücks unterscheiden kann, so beweist diess hier so wenig als in andern Tragödien, dass der Chor überhaupt nur aus so vielen Personen bestanden hat als einzeln redend oder singend eingeführt werden. Vielmehr müssen wir annehmen, dass, so oft der Mythus einer Tragödie einen Chor von Funfzig erforderte, diese Zahl auch wirklich in der Orchestra vorhanden war. Der Choregos war verpflichtet dieselbe zu stellen, wenn auch nicht alle mitsangen. Die Attischen Bürger liessen sich gern zu solchen stummen Statisten gebrauchen, die nur die Zahl voll machten und sich dafür futtern liessen [1]. In den weiten Räumen der Attischen Orchestra erschien ein recht vollzähliger Chor, selbst wenn dieser noch von eben so vielen Dienerinnen begleitet war [2], gerade im besten Lichte, weil man damit den grossen Platz einigermaassen beleben konnte. Man wende hier nicht ein, dass Funfzig nicht als moralische Person in völliger Uebereinstimmung der Gesinnung und der Handlung gedacht werden können. Ist diese Uebereinstimmung bei einer nicht durch Blutverwandtschaft verbundenen Funfzehnzahl vorauszusetzen, wie sie es in den meisten Tragödien wirklich ist, so fanden die Hellenen gewiss nichts Anstössiges in einem Chore von funfzig Schwestern, die noch dazu nach den Vorschriften des Vaters handeln, und von einem gemeinsamen Interesse belebt und zu einer gemeinsamen That ermuthigt erscheinen. Mehr als in irgend einer andern antiken Tragödie ist der Danaidenchor Träger der Handlung und bildet eine geschlossene Einheit, die man sich nur als eine einzige Person denken kann. Er erinnert lebhaft an die ursprüngliche Stellung des Chores zur Haupthandlung des Stücks, und man kann sich durch eine etwas verschiedene Vertheilung der Stasima, deren die Hiketiden vier singen [3], diese Tragödie recht gut mit Einem Schauspieler

---

1) Menand. fr. p. 61 f. ed. Meineke. Oben p. 185 ff. Böttiger (Kleine Schr. B. 1 p. 264) erinnert hierbei an das Horazische: *Nos numerus sumus et fruges consumere nati.*

2) An der Funfzehnzahl hält Böckh fest, Graec. tragoed. princ. p. 60 ff.

3) Das erste schliesst sich gleich an die Parodos V. 40 – 175, wie im Agamemnon.

vorgestellt denken, da der Chor Hauptperson ist[1]. Selbst in den kyklischen Chören, die doch auch immer aus funfzig bestanden, durfte kein Vorwalten der individuellen Gemüthsart einzelner Choristen bemerkbar sein, sondern sie galten eben so wie die tragischen für eine moralische Einheit. Bei den Untersuchungen, welche man seit dem Erscheinen der Braut von Messina über das Wesen des Chors angestellt hat, ist die historische Entwickelung der Hellenischen Tragik zu wenig berücksichtigt worden; und wenn unser unsterbliche Dichter glaubte, einen Chor im Hellenischen Sinne des Worts wieder in's Leben gerufen zu haben, so verdient dieser Versuch die gebührende Anerkennung, besonders da zugleich sehr inhaltsreiche Worte demselben vorangeschickt wurden; aber einen Chor aus aufbrausenden leidenschaftsvollen Jünglingen zu bilden, und diese noch dazu in zwei Hälften getheilt im Streite mit sich selbst darzustellen, indem jede als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt, ist keinem Hellenen jemals eingefallen[2].

Prometheus. 1. Diese Tragödie bildet die Grundlage, auf welcher sich die genauern Untersuchungen der neuern Zeit über die grossartige Kunstform des Aeschylos erhoben haben. Desshalb ist die Trilogie, in welche sie gehört, vorzugsweise Gegenstand des gelehrten Fleisses geblieben, wodurch es jetzt erwiesen ist, dass der Gefesselte Prometheus in die Mitte zwischen den Feuerbringenden und Gelösten Prometheus gehört. Das auf diese Trilogie folgende Satyrspiel ist nicht bekannt; denn Prometheus Feuerzünder, der Stifter des Attischen Fackellaufs, begleitete die Persertrilogie[3]. Freilich wird eine Trilogie Prometheus nir-

1) Conz, Kleine Schr. 1825 p. 151 ff.

2) Oben pag. 191. Schiller's Versuch hat eine Menge Forschungen angeregt, die nicht ohne Einfluss auf den wahren Begriff des tragischen Chors geblieben sind. Schlegel Vorles. 1 p. 115 ff. Süvern über Schiller's Wallenstein p. 57. 211. Blümner p. 106 ff. Vgl. Jacobs, Nachträge zu Sulzer B. 4 p. 417 f. Ueber das Gewöhnliche ist Levesque (Mém. de l'inst. nat. T. 1 an. 6 p. 333 ff.) nicht hinaus gegangen. So auch E. G. Weidenbach Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie, Leipz. 1805.

3) Als verschieden von dem Πυρφόρος betrachte ich nämlich mit Hemsterhuys (Poll. 9, 156) und Welcker (Trilog. p. 5—90. 119. Nachtrag p. 50—54. 345) diesen Πυρκαεύς. Hermann hält beide Titel für Bezeichnungen eines und desselben Satyrspiels, welches zu der Persertrilogie gehörte, und giebt

gends im Alterthume unter Aeschylos' Namen angeführt[1]). Aber dieses Stillschweigen entkräftet die Annahme einer solchen eben so wenig als in andern Fällen, wo ebenfalls eine positive Ueberlieferung mangelt, und man dennoch das Vorhandensein der trilogischen Kunstform zugeben muss. Der Prometheusmythus, einer der schönsten und grossartigsten des höhern Alterthums[2]), bietet noch dazu den zweckmässigsten Umfang zu einer trilogischen Behandlung dar, selbst wenn wir den spätern Theil desselben, welcher die Menschenschöpfung umfasst[3]), ganz unberücksichtigt lassen. Der am Lemnischen Mosychlos verübte Feuerraub und dessen Folgen sowohl für den Thäter (den personificirten Verstand) als für das gesammte Menschengeschlecht, welchem Prometheus dadurch die grösste Wohlthat erwiesen zu haben glaubte, hat eine sehr ernste Bedeutung und ist nicht ohne tiefere Einsicht mit dem Sündenfalle der Menschen verglichen worden[4]). Prometheus überschritt dadurch die Gränzen seiner titanischen Macht, und wagte den kühnsten Eingriff in die ewigen Gesetze des Weltalls, welche Zeus vertritt, der deshalb den zu hoch strebenden Thäter zur martervollsten Qual auf Jahrtausende verdammte. So begann Aeschylos seine Trilogie, und zeigte den Prometheus anfangs in seiner ganzen Glorie, der dem Menschengeschlechte zu Liebe sich nicht scheute, das göttliche Verbot zu übertreten und mit titanischer Entschlossenheit die Strafe für

---

doch zu, dass der gelöste Prometheus sich, dem Inhalte nach, unmittelbar an den Gefesselten angeschlossen habe (de compos. tetral. 1819 pg. XI. f. Opusc. 2 pg. 315 f.), obgleich er in Abrede stellt, dass beide zu einer Trilogie gehörten (de Prometheo soluto, 1828 p. 7 f. Opuscul. 4 pag. 258. Vergl. Süvern über den histor. Charakt. des Drama p. 45 f.).

1) Nur der Biogr. Robort. p. 161 bezeichnet die ganze Trilogie durch οἱ Προμηθεῖς.

2) Die Quellen des Mythus findet man verzeichnet in den Obss. zu den Scriptt. rer. myth. T. 2 p. 164—169. Vergl. K. H. Völcker Mythologie des Japetischen Geschlechts oder der Sündenfall der Menschen, nach Gr. Mythen, Giessen 1824. Buttmann Mythol. B. 1 p. 220 ff. J. Prabucki, Meletematum in Aeschyli Prometh. spec. Commentatio de Prometheo Hesiodeo, Bresl. 1835.

3) Epicharmos (Kruseman fr. p. 64 f. Grysar de Doriens. com. p. 276 ff.) war vielleicht der erste, welcher den Prometheus mit der Sage von Deukalion und Pyrrha in Verbindung brachte. Seine Komödie hiess Πύῤῥα ἢ Προμαθεύς, oder Δευκαλίων (Bekker Anecd. Gr. 1 p. 90, 3).

4) Ich erinnere hier nur an Horaz. Od. I, 3, 27: *Audax Iapeti genus* etc.

dieses Verbrechen zu erwarten. Die angedrohete Strafe wird in dem noch erhaltenen Mittelstücke durch die Werkzeuge der weltordnenden Macht ausgeführt. Theilnahme und Mitgefühl in seinen unendlichen Leiden findet Prometheus nur unter den ihm verwandten Titanen, dem Okeanos und seinen Töchtern, die daher sehr zweckmässig zum Chore gewählt worden sind[1]), um so mehr, da auch das Vorspiel, dessen Schauplatz auf Lemnos gewesen zu sein scheint[2]) Okeàniden zum Chore hatte, wie der Schluss des Liedes in der Mitte des Gefesselten[3]) beweist, worin der Gegensatz der jetzigen Klage mit der früheren Freude (am Hochzeitfeste des Prometheus) recht geflissentlich hervorgehoben wird. Prometheus hatte nämlich nach einer Sage, welche Aeschylos offenbar im ersten Stücke benutzte, eine Schwester der Okeaniden, Hesione, zur Gemalin; und bei seiner Vermählung versichert der Chor in festlicher lachender Lust damals das heitre Brautlied gesungen zu haben[4]). Ueber die eigentliche Oekonomie dieses Drama Vermuthungen aufzustellen, ist um so misslicher, da nur ein einziger Vers daraus erhalten ist[5]), und auch sonst keine Notiz Auskunft über den Inhalt desselben giebt. So viel scheint aber annehmbar zu sein, dass auf den Jubel des Chors über die durch Prometheus den Sterblichen zu Theil gewordene Wohlthat, wofür er vermuthlich die schöne Hesione heimführte, ein sehr ernster Ausgang folgte, worin dem menschenfreundlichen Titanen die Strafe angedroht wurde,

---

1) Die Theogonien lassen ihre Zahl unbestimmt. Hesiod (349) zählt ohne die Styx vierzig als die ältern auf, sagt aber, es gäbe überhaupt 3000. Hier konnte also Aeschyl. die gewöhnliche Chorzahl von funfzehn vorführen, um so mehr, da Flügelwagen zu ihrer Erscheinung nöthig waren.

2) Cicero (Tusc. Disp. II, 10) nennt die That des Prometheus nach Aeschyl. (im Philoktet, übersetzt von Attius; Welcker Nachtrag p. 37 f. Hermann Opusc. 3 p. 117) ein *furtum Lemnium*. Darauf hat Welcker seine ganze Ansicht von dem Zusammenhange des Feuerraubes mit dem Dienste der Kabiren auf Lemnos (Tril. p. 157 ff.) gegründet. Dadurch ist die sehr gelehrte Untersuchung über die Weihen dieser Lemnischen und Samothrakischen Gottheiten veranlasst worden, der dann K. Barth (Kabiren in Teutschland. Erlangen 1832) eine noch weitere, aber sehr unsichere Ausdehnung gegeben hat, besonders p. 200 ff. 239 ff.

3) V. 533 ff. Welcker, Tril. p. 11 ff.

4) Nach Akusilaos (fr. p. 224 ed. H.) war Deukalion ein Sohn des Prometheus und der Hesione, wofür Herodot (4, 45) Asia nennt.

5) Bei Gell. 13, 18.

die Hephästos, an dem zunächst der Frevel verübt worden war, auf Zeus Befehl durch die personificirte Gewalt an ihm ausführen sollte.

2. Das Götterspiel, welches mit der Fesselung des Prometheus seinen Höhepunkt erreichte, kann aber durch die Darstellung dieser Strafe keineswegs diejenige beruhigende Auflösung des Ganzen gewähren, worin die Hellenen mit Recht den Begriff der Reinigung oder Katharsis eines tragischen Kunstwerks setzten. Der ungeheure Zwiespalt zwischen Zeus und Prometheus, worin dem Weltherrscher sogar der eigne Untergang gedroht wird[1], muss ausgeglichen werden und Versöhnung muss eintreten nach so furchtbaren Leiden. Halten wir an dieser Idee der Aeschylischen Tragik fest, so leuchtet von selbst ein, dass der Befreite Prometheus nothwendig auf den Gefesselten folgen musste. Die durch das Erscheinen der Io motivirten Prophezeiungen des gefesselten Titanen enthalten zugleich die Keime zur folgenden Tragödie. Ohne einen solchen dramatischen Zweck würde es ganz unbegreiflich sein, wie Aeschylos die flüchtige Inachide auf ihren Wanderungen von Wahnsinn gepeitscht am Felsen des Prometheus anlangen lässt, um daselbst den weitern Verfolg und endlichen Ausgang ihrer Irren[2] zu erfahren. Aus dem Geschlechte der Io und des Zeus sollte nämlich der Retter hervorgehn, welcher den gefesselten Titanen von seiner Marter befreite. Darauf wollte der Dich-

1) V. 903. 947. Ueber den Charakter des Zeus als eines Welttyrannen, welcher, obgleich ursprünglich dem Titanen Prometheus gleich (315), nur durch die neulich erlangte Gewalt diesem überlegen ist und ihn deshalb für seine dem Menschengeschlechte gegen den Willen des Schicksals erwiesenen Wohlthaten büssen lassen kann, lässt sich nur nach dem Verhältnisse urtheilen, in welchem sich die Hellenen das unterdrückte Titanenreich zu dem neuen Göttersysteme dachten. Schief ist die Ansicht Wagner's de Aeschyli fabula Prometheo, in qua Juppiter aliam personam sustinet quam in ceteris poetae fabulis. Index lectt. Marb. 1824. Gründlicher und richtiger ist dieses Verhältniss untersucht worden von Welcker Trilog. p. 90 ff. Klausen Theol. Aeschyl. p. 77 ff. p. 140 ff. Vgl. Blümner p. 12 ff. 158 f. Jacobs Vermischte Schriften. B. 3 p. 315 ff.

2) Hierüber s. Herm. Reinganum Ueber den die Irren der Io betreffenden Abschnitt in Welcker's Trilogie (pag. 127 ff.), in Jahn's Jahrb. für Philol. 1828 B. 2 p. 325—58. Einzelne Theile dieser langen Reise-Erzählung, welche man früher für Episode hielt, sind auch sonst gründlich untersucht worden, z. B. der καταβασμός 810, von J. G. Walther, Animadv. histor. et crit. Weissenfels 1748 p. 806 ff.

ter im Voraus hinweisen [1]. Ueber die Zeit, welche zwischen dem Gefesselten und Gelösten Prometheus liegt, ist gar nicht zu streiten. Der Dichter, welcher eine poetische Einheit in die verschiedenen Partien eines Mythus bringen will, darf sich über chronologische Berechnungen hinwegsetzen. Wer will z. B. herausbringen wollen, wie viele bürgerliche Jahre seit Io bis auf Herakles verflossen sind (denn so lange büsst Prometheus in der Unterwelt, in welche er am Ende des Mittelstücks unter Blitz und Donner hinabgeschleudert wird). Man hat wirklich 30 Menschenalter, also gegen 400 Jahre zusammengezählt, um zu beweisen, der Gefesselte Prometheus sei nicht gleichzeitig mit dem Feuerträger aufgeführt worden; denn in diesem sollte die Strafe 30,000 Jahre dauern [2]. Aber nennt nicht Prometheus selbst den Zeitraum von Io bis auf Herakles eine Dauer von Myriaden [3]? Doch wäre das auch nicht der Fall, so wird gewiss in unsern Zeiten Niemand in solchen blossen Aeusserlichkeiten oder Zufälligkeiten ein Hinderniss zur Annahme eines poetischen Zusammenhanges finden wollen. Dass der Gelöste Prometheus auf den Gefesselten folgte, sagen die Alten ausdrücklich [4], und wir würden es nach der innern Verknüpfung der tragischen Idee nothwendig annehmen müssen, selbst wenn jede positive Ueberlieferung fehlte. Schwieriger dagegen ist die Bestimmung der Zeit dieser Trilogie. Zwei

---

1) Prom. 871 f. vgl. mit 510 und 1026 f., wo die endliche Rettung durch einen göttlichen Stellvertreter (Cheiron) im Hades angedeutet wird.

2) Schol. zu Prom. 94.

3) Τὸν μυριετῆ χρόνον, 94. Hygin. Poet. Astr. II, 15 p. 456.

4) Schol. Prom. 510, anerkannt von Hermann Opuscul. 2 p. 315, widerrufen Opusc. 4 p. 261 f. Auf Welcker's (vgl. Zeitschrift für die Alterthumsw. 1836 p. 89—97) Seite sind getreten Dissen Kleine Lat. u. Deut. Schriften, Götting. 1839 p. 301 ff., B. A. Toepelmann de Aeschyli Prometheo, Lips. 1829. 8, C. F. A. Bellmann de Aeschyli ternione Prometheo P. I, qua Vinctum Prometheum e ternione fragmentum esse demonstratur. Bresl. 1837 p. 59 ff. Vgl. Klausen Theol. Aesch. p. 155. Droysen Aesch. 2 p. 159. 209. Gruppe Ariadne p. 55 ff. Hall. Allgem. Litt. Zeit. 1827 Apr. p. 785—90. Angedeutet wurde die Trilogie schon von Blümner p. 17 ff. und andern, welche Welcker p. 114 selbst nennt. Vergl. auch C. E. Ch. Schneider de Aeschyli Prometheo, Index lectt. Vratislav. hiem. 1825. Oberflächlich ist die ältere Monographie von J. A. Stark de Aeschylo inprimis ejus Prometheo. Guetting. 1775, 4. Die Schrift von Palmblad (Anmärkingar till den fjettrade Prometheus) kenne ich nur aus Cronholm de Aeschylo trag. p. 10 (1829).

Punkte nur giebt es, an die man eine Vermuthung anknüpfen kann. Erstens die Zahl der Schauspieler, die im Gefesselten Prometheus gleichzeitig handelnd und mit einander redend auftreten. Gleich bei der Eröffnung des Schauplatzes sehen wir vier Personen erscheinen, wovon aber zwei von Anfang bis zu Ende der Scene, wo Prometheus allein bleibt, kein Wort sprechen, obgleich beide zur Handlung gehören und selbst der Protagonist darunter ist. Das Schweigen des Protagonisten während seiner Fesselung kann freilich wie Niobe und Achilleus eine bestimmte Absicht und Bedeutung haben; es hat diess sprachlose Erdulden den Sinn der innern Kraft und Freiheit, die im vollen Bewusstsein ihrer Unschuld vor dem gefühllosen Feinde weder in Klagen noch in Bitten um Milderung der Strafe ausbricht. Aber da Prometheus vor den Augen der Zuschauer an den Felsen geschmiedet wird, und gleich nach der Entfernung des Hephästos und Kratos zu reden beginnt, so folgt unabweisbar, dass ein Deuteragonist und Tritagonist vorhanden gewesen sein muss, die zuerst als Kratos und Hephästos auftraten und sich nachher in die Rollen des Okeanos, der Io und des Hermes theilten, obgleich diese so auf einander folgen, dass ein einziger Schauspieler sie recht gut allein spielen konnte. Das einzige Mittel, einen dritten Schauspieler nicht anzunehmen, ist sich eine Puppe zu denken, die man angeschmiedet hat. Dann würde der Schauspieler, welcher den Hephästos machte, sich hinter der Puppe versteckt und als Prometheus gesprochen haben. War dieses der Fall, so kann das Stück nicht vor Ol. 78, 1=468 gegeben sein. Sonst müssen wir dieses oder das folgende Jahr annehmen[1]). Zweitens berührt Aeschylos in Form einer Weissagung jenen berühmten Ausbruch des Aetna, welcher seit Ol. 75, 2 eintrat[2]) und den auch Pindaros in der ersten Pythischen Ode, welche Ol. 76, 3 geschrieben ist, besungen hat[3]). Hieraus folgt nicht, dass Aeschylos unmittelbar nach jenem Erzeugnisse seinen Pro-

1) Welcker p. 115 ff. Vergl. C. E. Ch. Schneider a. a. Ort. Lange de Aeschylo poeta (Berlin) p. 8.

2) Goeller zu Thukyd. 3, 116. Mar. Par. ep. 55 v. 68. Bergk, Zeitschrift für die Alterthumswiss. 1835. p. 952.

3) Böckh zu Pyth. 1, 13 p. 224. Hermann Opusc. 2 p. 146. 313.

metheus gedichtet hat, oder dass er selbst in Sikelien war, als der Aetna ausbrach. In jenem Falle würde das Stück älter sein als die Perser, in diesem später als Ol. 78, 1, wo Aeschylos zuerst Sikelien besuchte. Das Letztere scheint der Wahrheit näher zu liegen.

3. Das dritte Stück der Prometheustrilogie zeigte gleich zu Anfange den starrsinnigen Titanen aus der Unterwelt, wo er mit seinen Brüdern Jahrtausende lang gefesselt gelegen hatte, wieder ans Licht emporgehoben auf einem Felsen des Kaukasos [1], und auf seiner Brust einen Adler, der ihm die alle drei Tage von Neuem nachwachsende Leber ausfrass. Die übrigen Titanen sind schon längst mit der Weltherrschaft des Zeus ausgesöhnt und in Freiheit gesetzt. Nur Prometheus duldet noch die schrecklichste aller Marter, womit Hermes am Schlusse des Mittelstücks [2] ihn bedroht hatte, wenn er dem Befehle des Zeus nicht gehorche und den Schickssalspruch seiner Mutter Themis enthülle, wovon die Festigkeit und Dauer der neuen Götterdynastie abhange [3]. Prometheus war vor dem Feuerraube der weiseste Rathgeber des Zeus und der einsichtsvollste Begründer und Befestiger der neuen Herrschaft gewesen [4]. Zeus bedurfte seiner noch immer, verlangte aber unbedingten Gehorsam; und um diesen zu erzwingen, um den Willen des trotzenden Titanen sich unterthan zu machen und seine Kraft zu brechen, dazu waren die Marter von Jahrtausenden nö-

---

1) Cic. Tuscul. Disp. II, 10. Im Mittelstücke wird der Ort der Fesselung ganz im allgemeinen nach Skythien (Vers 2) an den äussersten Erdrand verlegt, in das eisenerzeugende Land (301). Dass dadurch der Kaukasos nicht ausgeschlossen wird, leuchtet ein. Denn Skythien umfasst nach der damaligen Geographie eine sehr weite, ganz unbestimmbare Strecke im fernen Europa und Asien. Selbst die Aeusserung des Prometheus (718), dass Io noch zu dem höchsten Gebirge des Kaukasos gelangen werde, beweist keineswegs, dass der Redner nicht selbst schon an einem entferntern Abhange desselben Gebirges festgenagelt ist; denn derselbe Prometheus sagt auch, Io werde in einiger Entfernung zu den Akythen gelangen, als wenn beide nicht schon im Lande dieses Volks verweilten. Ferner singt der Chor (422), die Anwohner der steilen Felsburg nah am Kaukasos fühlten Mitleid mit Prometheus. Sollen wir uns diese nun in einem ganz andern Lande denken, als das ist, wo der Held gefesselt liegt (Hermann, Opusc. T. 4 p. 262 f.), so dürfen wir mit gleicher Nothwendigkeit den Achauplatz auch nicht in Skythien und unter den Akythen suchen, die ebenfalls in der fernsten Region der Erde wohnen (417).

2) Vers 1019.

3) Vers 910.

4) Vers 302.

thig. Die Vorstellungen des Okeanos und seiner Töchter waren eben so fruchtlos gewesen als die des Hermes. Jetzt erscheinen die Titanen als Chor vor Prometheus [1], um ihn zur Nachgiebigkeit zu bereden, obgleich sie wissen, dass er unschuldig leidet. Aus seiner Antwort [2] geht hervor, dass die ewigen Schmerzen seinen Sinn endlich gebeugt haben. Als daher bald darauf Herakles auf seinen Wanderungen durch die Welt auch am Kaukasos anlangt und den Adler des Zeus auf dem zusammengeschrumpften Riesenleibe des Prometheus erblickt, wie er seinen Kopf in die blutige Wunde senkt, da ergreift den Bekämpfer der Ungeheuer Mitleid. Nach dem kurzen Gebete an Apollo [3],

Du Gott des Bogens, lenke sicher meinen Pfeil!

schiesst er den Adler herunter. Und Prometheus erkennt seinen Wohlthäter, „des verhassten Vaters lieben Sohn [4]", den verheissenen Retter aus dem Stamme der Io. Die Zeit der Versöhnung ist gekommen. Er warnt den Zeus vermuthlich durch den abgesandten Hermes vor der beabsichtigten Vermählung mit Thetis; denn damit würde der Schicksalsspruch der Mutter Erde in Erfüllung gegangen sein und Zeus' Herrschaft ein Ende genommen haben. Zum Zeichen seiner Strafe und Busse umwindet sich der befreite Menschenfreund sein Haupt mit einem Weidenkranze [5]. Um die Versöhnung zu vollenden, kommt Cheiron, der verwundete, nach dem Tode sich sehnende Gott, und erklärt sich bereit, in die Grabesnacht des Tartaros als Stellvertreter des Prometheus hinabzusteigen [6]. Ehe Herakles vom Kaukasos scheidet, um den Ruhm seines Heldenlebens noch weiter über die Erde zu verbreiten, bezeichnet ihm Prometheus in

---

1) Arrian. Peripl. p. 19. Str. 1 p. 33 C = 38 B. Die Bruchstücke des gelösten Prometheus sind am sorgfältigsten geordnet von Hermann Opusc. 4 p. 265 ff.

2) Cic. Tusc. Disp. II, 10.

3) Plut. Amat. 13 p. 757 D. Vgl. Dissen, Kleine Schriften p. 299 ff. Merkwürdig ist, dass Herakles und Gäa in mehrern Mss. in der Liste der Dramatis personae des gefesselten Prometheus aufgeführt werden. Dieses konnte nur daher rühren, weil der gelöste Prometheus einst mit dem gefesselten in eins zusammen geschrieben wurde, wie es auch mit Agamemnon und den Choëphoren geschehen ist.

4) Plut. Vita Pomp. 1.

5) Athen. 15, 674 D.

6) Angedeutet Prometh. 1026; bestimmt erzählt von Apollod. 2, 5, 11..

einer langen Rede den weitern Verfolg seiner Wanderungen, wie er im Mittelstücke der Io gethan hatte[1]).

4. Schon aus diesen dürftigen Umrissen wird man ersehen, dass Aeschylos die Prometheussage mit tiefsinnigem Ernste auffassste und sie zur lebendigen Anschauung des Lebens erhob, wie es keinem andern Dichter gelungen ist. Prometheus erscheint bei ihm als der Urtypus des Menschengeistes in seiner Voraussicht und in dem vollen Bewusstsein seiner Freiheit. Die Erde, die ihn zeugte, hat ihm, als ihrem liebsten Sohne, die wichtigsten Geheimnisse der Schöpfung anvertraut. Nur durch ihn und seine Mutter gelang es dem Zeus im gewaltsamen Kampfe mit den elementarischen Mächten die neue ethische Weltordnung zu begründen, die dem bewusst- und zwecklosen Dasein der Menschen unter der Titanenherrschaft ein Ende machte. Der Menschengeist muss als Gesammtbegriff der Intelligenz die ethische Weltordnung begründen helfen, denn er ist ewig und göttlichen Ursprungs. Aber er muss sich auch selbst fügen in diese Ordnung und nicht bloss die Mittel zur Erhaltung derselben kennen, denn er gehört als Einzelleben der Endlichkeit an. Will er nun als Individuum das Bewusstsein seiner selbst und das Gefühl seines Ichs über den Begriff der Gattung, der er angehört, erheben, so entsteht jener Widerspruch im menschlichen Dasein, welcher mit der ethischen Ordnung nicht länger bestehen kann. Sobald also Zeus diesen Widerspruch sich entwickeln sieht, will er das ganze Menschengeschlecht von Grund aus vernichten; aber auf Prometheus' Rath wird es erhalten; von ihm empfängt es die Kraft des Widerstandes, wodurch der Geist einen neuen Aufschwung erhält und das Einzelleben sich in unendlicher Mannigfaltigkeit und selbständig entwickeln kann. Dieses ist der heilige Feuerfunken, der die Nacht des Daseins noch einmal aufhellt, und den Menschen zur Selbstthätigkeit und zur Erfindung einer Reihe von Künsten führt, worin er die Befriedigung seiner Wünsche, seine vollkommene Freiheit findet. Diesen Uebergang in der historischen Entwickelung der Menschheit von der bewusstlosen Dumpfheit

1) Steph. Byz. v. Ἄβιοι. Schol. Apoll. Rh. 4, 284.

eines bloss physischen Lebens zum Begriff der geistigen Kraft und zum Innewerden des leuchtenden Funkens der Intelligenz soll der Prometheusmythus darstellen. Aber diese Uebergangsperiode, dieses gewaltsame Ringen nach geistiger Freiheit ist mit unsäglicher Mühsal verbunden, ehe das erwünschte Ziel erreicht, ehe das herrliche Heroenthum geboren wird. Dulden und Büssen ist in diesem langen Uebergangskampfe unerlässlich, dieses ist der nach Freiheit strebende gefesselte Prometheus. Doch der von ihm angeregte Funken glimmt nicht vergebens fort. Das Menschengeschlecht fühlt sich gekräftigt und erhöht durch die beständigen Kämpfe; und sobald durch den drückendsten Gehorsam die Freiheit errungen und in Herakles der leuchtende Gedanke des Heroenthums vollkommen realisirt worden ist, trägt Prometheus keine Fesseln mehr. Der alte Gegensatz ist aufgehoben. Zeus ist versöhnt.

Die Oresteia. 1. Zwei Jahre vor des Dichters Tode ist diese Trilogie, Agamemnon, die Choëphoren und Eumeniden, worauf noch als tetralogischer Schluss das Satyrspiel Proteus folgte, in Athen unter dem Archon Philokles, Ol. 80, 3 = 458 vor Chr. aufgeführt worden. Aeschylos gewann den Preis. Xenokles aus Aphidna stellte den Chor [1]. Wer die Nothwendigkeit begreifen lernen will, mit welcher die einzelnen Stücke einer Trilogie nicht nur durch den Inhalt, den der Mythus an die Hand giebt, sondern noch mehr durch das Gesetz der innern dramatischen Komposition zu einem organischen Ganzen verbunden werden, der braucht nur die Oresteia zu betrachten, um an diesem einzigen Beispiele die ganze Grösse der Aeschylischen Kunstform zu schätzen und zu bewundern. Von der Oresteia muss also die Forschung über Trilogien ausgehen, auf sie muss dieselbe bei jedem Versuche einer Restauration verloren gegangener Trilogien die strengste Rücksicht nehmen. Der Inhalt des Agamemnon ist bekannt. Der mächtigste König

1) Argument. Agamemn. Schol. Arist. Ran. 1155, wo Ὀρέστεια als Titel der Trilogie vorkommt. Eine so sichere Didaskalie ist uns über wenige Dramen übrig geblieben. Es fehlen nur noch die Namen der Mitbewerber, vielleicht Sophokles und Aristarchos; denn Ion war wohl damals noch nicht als tragischer Dichter in Athen aufgetreten.

vor Ilion wird bei seiner Heimkehr nach Argos durch seine eigne Gattin Klytämnestra ermordet. In dem zweiten Stücke rächt Orestes seinen Vater durch den Mord seiner Mutter. Das Schlussstück stellt den ungeheuren Zwiespalt und die innere Zerrissenheit des sittlichen Menschen dar, welcher auf der einen Seite die gerechteste Rache ausgeübt, auf der andern aber das scheuslichste Verbrechen, den Muttermord, begangen zu haben sich bewusst ist. Diese Gewissensmarter kann nur durch den Ausspruch der göttlichen Weisheit beschwichtigt werden. Pallas-Athena gleicht die Sache aus und Orestes erscheint in den Augen der Götter und Menschen gerechtfertigt. Die alte Schuld, welche das Königshaus des Atreus von jeher zerrüttet hat, ist getilgt. Die Versöhnung ist eingetreten und führt die tragische Katharsis mit sich. Der Zuschauer fühlt sich von Mitleid und Furcht gereinigt. Er ist beruhigt und gestärkt durch den Glauben an die Gerechtigkeit einer sittlichen Weltordnung. Die Katharsis in der Aeschylischen Oresteia ist also eine religiöse. Sie musste dem Bewusstsein des Atheners um so näher liegen, da die Schutzgöttin seiner Vaterstadt, der Gerechtigkeitssinn des unbestechlichen Areopags, des heiligsten Gerichtshofes in Athen, dieselbe vermittelst der dramatischen Kunst des Aeschylos in ihm bewirkt hatte. Wie nun diese religiöse Tendenz zugleich auch eine politische in sich schloss, darauf ist schon oben hingewiesen worden [1]). Religion und Politik ist überhaupt die Seele der antiken Tragik. Daher ist der religiöse Grundgedanke, der sich durch eine ganze Trilogie hinzieht und die einzelnen Theile zusammenhält, mit dem sittlichen und politischen Zustande Athens zur Zeit der Aufführung des dramatischen Kunstwerks genau zu vergleichen; und dann werden wir finden, dass nicht nur die politische Absicht des Dichters durchschimmert, sondern dass auch die Einheit der dramatischen Komposition in dieser Absicht aufgeht. Die Darstellung des Mythus ist dann nichts als die Menschwerdung eines bestimmten sittlich-religiösen Gedankens in Bezug auf die Gegenwart, und der Mythus selbst nichts als die äussere Hülle dieses Gedankens [2]).

---

1) Oben p. 225 ff.

2) Auf die dramatische Einheit

2. Der Gedanke, dass der Thäter leiden müsse[1] und Dike das Vergeltungsrecht unerbittlich ausübe, wird im Agamemnon so bedeutungsvoll hervorgehoben, dass wir darin nothwendig das leitende Princip dieser Tragödie suchen müssen. Klytämnestra ist das Mittel, wodurch die Strafe an Agamemnon in Erfüllung geht. Sie erscheint als Rächerin ihrer Tochter Iphigenia, durch deren Opferung im Angesichte des ganzen kriegerischen Heeres der Vater das weibliche Zartgefühl und die Rechte der Mutter tief verletzt hatte. Der Chor deutet dieses in seiner ahnungsvollen Stimmung gleich am Schlusse des ersten Gesanges so deutlich an, dass wir das Motiv der Klytämnestra, ihren Gatten zu tödten, nicht weiter verkennen können. Die Mörderin spricht es auch selbst nach vollbrachter That nicht ohne Triumphgefühl aus[2]. Darnach haben wir die Zeichnung ihres Charakters zu beurtheilen, welcher eine grosse Härte und Frechheit und männliche Entschlossenheit zeigt[3]. Man glaube ja nicht, dass Liebe für den Weichling Aegisthos, als ihren Buhlen, der Beweggrund gewesen sei. Solche individuelle Verhältnisse sind der ältern Tragödie fremd[4]. Auch Aegisthos gesteht selbst[5], er habe sich aus Rachgefühl mit Klytämnestra verbunden, nicht aus Liebe zu ihrer Person; denn auch er glaubte, die von Atreus an seinem Vater Thyestes begangene Unthat rächen zu müssen, und frohlockt, dass Dike endlich zum Vergeltungsgerichte erschienen sei. So sehen wir die Blut-

---

der Oresteia hat ausser Schlegel (über dram. Kunst 1 p. 138 ff.) auch Welcker p. 445 ff.) und besonders Gruppe (Ariadne p. 51 ff. 695 ff.) hingewiesen. Die politische Absicht hat zuerst Droysen (Aesch. B. 1 1832 p. 139 ff.) mit genialem Blicke durchschaut; und was die religiöse Tendenz des Ganzen anlangt, so wird man darüber nach Blümner (p. 34—82) die genügendste Auskunft bei Klausen finden (Theol. p. 157—169). Vgl. E. L. G. Grieben de Aeschyli Orestia. Progr. Coeslin 1826. 4. Bergemann, Pauca de Orestia Aeschyli. P. 1. Görlitz. Progr. 1834. 4. Alexandr. Tittler de mente quae subesse videtur deorum certamini trilogiae Aeschyleae, cui nomen Orestia. Bresl. 1836. 8. Ed. Reibstein, Aeschyli Agamemnonis secundum chori canticum, paucis de tota Orestia trilogia praemissis. Progr. Lingen 1837. 4. Vgl. Bellmann de Aesch. ternione Prometheo p. 99 ff. Hermann Opusc. p. 311. Genelli, Theater zu Athen p. 158 ff.

1) Ag. 1508. Vgl. in Bezug auf Orestes Ch. 310, auf Xerxes Pers. 799. Fragm. inc. 1.

2) Ag. 1392. 1509.

3) So kündigt ihn schon der Wächter V. 11 an: ἀνδρόβουλον κέαρ.

4) Aristoph. Ran. 1042 (1076). Roetscher Arist. p. 215.

5) Ag. 1636 ff.

schuld, durch die sich Tantalos befleckte, in dem Pelopidenstamme mit gesteigerter Wuth fortwirken[1]. Jeder glaubt nach seinem Gesichtspunkte Recht zu haben, weil die Rache nach den Begriffen der Alten gesetzlich war, und wird so zu Thaten fortgetrieben, wofür er späterhin wiederum büssen muss. Bei der Opferung der Iphigenia glaubte der Vater der Nothwendigkeit, die ihm von dem gesammten Heere in Folge der Schicksalssprüche auferlegt worden war, zum Ruhme seiner Kriegsunternehmung gehorchen zu müssen. Es mussten viele innere Gründe vorhanden sein, die ihn zu dieser ungeheuren That trieben, die der Chor zu den sinnbethörten unheilbringenden Irrthümern des Lebens rechnet[2]; denn sonst erscheint Agamemnon bei Aeschylos als ein durchaus gerechter, biederer, bescheidener und frommer König, dessen sieggekrönter Einzug in die Burg von Argos, wo ihn der Tod erwartet, um so ergreifender ist, da der Held in tiefster Demuth vor der Gottheit die ihm die glückliche Heimkehr zu der ersehnten Gattin endlich gewährt hatte, sich zur Erde niederwirft und dann beim Eintritt in den Pallast die Purpurdecken nicht betreten will, die zu seinem Empfange ausgebreitet sind. Erwägt man hierzu noch den prophetischen Wahnsinn der Kassandra kurz vor ihrem Tode, den sie gleich dem des Agamemnon vorher weiss, und die Art wie auch sie von der blutdürstigen Klytämnestra aus Eifersucht erschlagen wird, so müssen wir dem Urtheile der Alten beistimmen, die in dieser Scene eine wahrhaft tragische Wirkung erkannten. Furcht und Mitleid werden auf's Höchste gesteigert, aber nicht gereinigt; vielmehr wird die Spannung durch den Ausspruch der Kassandra und des Chors[3], „dass die Vergeltung dieser That durch Orestes

---

1) Dieses ist die *πρώταρχος ἄτη* des Pelopidenstammes, welche Kassandra sehr gut kennt, Ag. 1165, und worauf der Schlussgesang des Choëphorenchores bedeutsam hinweist. Ueber den Pelopidenmythos als Quelle der Tragiker, s. Westrick de Aeschyli Choëph. p 29—85.

2) Ag. 223 f.

3) Ag. 1280. 1646. Ueber Agamemnon und dessen Zusammenhang mit den Choëphoren, s. Schütz comment. in Aeschyli tragoediam quae inscripta est Agamemnon, I. II. Jenae 1779. 1780 (auch in Schützii Opusc. p. 12 ff.) Sallier Eclaircissemens sur la tragédie d'Agamemnon, Mém. de l'acad. T. 8 p. 224 ff. ed. 8. T. 21 p. 349 ff. W. v. Humboldt Einleitung zur Uebersetz. des Agamemn. Leipz. 1816. A. F. Zeyss de sententia, quae Aeschyli Agamemnoni subest, Goetting. 1829. 8. Bamberger de Aeschyli Agamemnone.

an Klytämnestra und Aegisthos dereinst vollzogen werden würde" absichtlich vom Schlusse dieser Tragödie zum nächsten Stück forterhalten; daher haben auch die meisten Handschriften beide Dramen in eins zusammengezogen.

3. In den Choëphoren erscheint nun der Vollstrecker der Rache, die das freche Paar durch seine That freventlich herausgefordert hatte. Es ist wiederum Dike, die hier waltet und die zum Tode reifen Opfer fordert. Der herangewachsene Orestes (denn zwischen dem ersten und zweiten Drama verfliesst ein beträchtlicher Zeitraum) soll nach den allgemeinen Begriffen von gesetzlicher Rache und noch mehr nach dem ausdrücklichen Befehle des Apollo mit den härtesten Strafen bedroht, den Vater rächen und darf doch die Mutter nicht verletzen. Die Vergehungen der eignen Eltern haben ihn dazu noch in diese entsetzliche Kollision gebracht. Wenn Klytämnestra ihre Tochter, das Liebste was sie auf der Welt hatte, an ihrem Gatten rächte, so lud sie durch dieses Verbrechen doch nicht die Verfolgung der Erinyen auf sich. Orestes aber kann der natürlichen Strafe des Muttermordes nicht entgehen, sobald er den Vater rächt, und ist selbst von Seiten des Gottes der sittlichen Reinheit und der gesetzlichen Ordnung der Strafe ausgesetzt [1], wenn er den Vater **nicht** rächt. Zwei Gewalten rieben sein Innerstes auf. Er gehorcht der Stimme des Gottes und fällt der Marter der Erinyen anheim, die sich empören in der innern Natur, die er verletzt hat. Die gerechte Handlung ist zum entsetzlichsten Frevel geworden, und der Frevel wird erklärt durch gerechte Motive. So nichtig erscheint die menschliche Natur, indem sie die höchsten Ideen in einen leeren Schein, in Nichts verwandelt. Aber eben dieses ist der Boden der Tragödie, welche uns das beschränkte Loos der Menschheit

---

Braunschw. 1833. 4, und dazu Hermann in d. Zeitschr. für d. Alterthumswiss. 1835 p. 1029 ff. Vergl. Lessing Philol. Nachlass als Anhang zu B. 1 seiner Biogr. Böttiger's Amalthea 1 p. 48 f. Ueber die lyrischen Partien s. C. A. L. Feder Agamemnonis Aeschylei carmen epodicum I. Heidelb. 1819. 8. Reibstein, Aeschyli Agamemnon. secundum chori canticum. Progr Lingen, 1837, 4. Rud. Kopisch de Aeschyleae Agamemnonis cantico III. Bresl. 1839. 8. Vergl. oben p. 198. Lindner in Jahn's Jahrb. für Philol. 1827 B. 1, 3 p. 102 ff. Die scenische Darstellung der ganzen Oresteia hat Genelli p. 164—245 sehr ausführlich zu erörtern gesucht. Vgl. Droysen p. 192—250.

1) Choëph. 267.

vorführen will. Nach vollbrachter That stürzt Orestes mit bluttriefenden Händen hinaus in die Fremde. Obgleich der Chor der fremden Frauen, welcher das neue Herrscherpaar hasst und auf der Seite der rechtmässigen Erben des Reichs steht, ihn als Retter von Argos preist und die ganze Hellenische Welt seine That billigt[1], so ist doch die Gewalt des vergossenen Mutterbluts und der Mutterflüche[2] stärker als die alte Volkssatzung der Blutrache, die ihm der unsichtbare Zorn des Vaters[3] zur Pflicht machte. Er sieht schon am Schlusse der Choëphoren die Schaar der Erinyen, die das Mutterblut an ihm rächen wollen, mit bluttriefenden Augen auf sich losstürmen. In der entsetzlichsten Angst flieht er nach Delphoi zum Heiligthume des Gottes, der ihn zu der That aufgefordert hat. Hier knüpft sich also das Mittelstück unmittelbar an die Eumeniden, wo wir gleich zu Anfange den Orestes im Delphischen Tempel von den scheusslichen Gestalten der Rachegöttinnen umlagert sehen. Der Zuschauer bleibt beim Schlusse der Choëphoren auf das Schicksal des Orestes in der höchsten Spannung. Der Bestand des Chores und einestheils selbst der Ort, wo sich zunächst die Scene eröffnen soll, ist ihm schon bestimmt angedeutet. Er fühlt sein Mitleid und seine Furcht noch mehr gesteigert als zu Ende des Agamemnon. Die Katharsis aber soll erst der Verlauf des Schlussstückes ergeben[4].

4. Von beiden Seiten ist Orestes in den **Eumeniden** zwischen Götter gedrängt. Apollo hat den von Gewissensangst gepeitschten Flüchtling in seinem Heiligthume zu

---

1) Oben B. 1 p. 208 f. Bei Homeros erscheint **Aegisthos** als Mörder des Agamemnon, und Orestes übt die Rache vorzugsweise an Aegisthos. Die Tragiker hingegen machten die Klytämnestra zur Hauptthäterin, um den Muttermord des Orestes, welchen die epische Poesie gar nicht ausdrücklich erwähnt, zu motiviren.

2) Choëph. 910. 922. Eum. 420.

3) Cho. 281. 290.

4) Die Choëphoren bieten den interessantesten Vergleichungspunkt dar, an welchem man die Fortbildung derselben tragischen Idee durch die drei Meister der tragischen Kunst vor allen am deutlichsten wahrnehmen kann. Darüber s. L. **Nissen**: Sophoclis Electra cum Choëphoris Aeschyli et Electra Euripidis composita. Hafn. 1793. 8. L. V. **Westrick** de Aeschyli Choëphoris deque Electra cum Sophoclis tum Euripidis. Leyden 1826. 8. F. F. **Feldmann**: Aeschyli Choëphori, Sophoclis Euripidisque Electra idem argumentum tractantes inter se comparatae. Altona 1839. 4. Vergl. **Gruppe**, Ariadne p. 1—36. p. 453—461, besonders aber **Schlegel** (Dram. Kunst 1 p. 222—245.

Delphoi durch Opfer gesühnt [1]) und die Göttinnen der uralten Nacht, d. h. die Qualen des zerrissenen Gemüths, beschwichtigt. Aber nur so lange die Erinyen schlafen, hat der Unglückliche Ruhe. Gegen das Erwachen weiss Apollo kein Mittel. Nur die schleunige Flucht während des Schlafes der Feindinnen kann er vermitteln und schützen. Die Sache selbst soll zu Athen, dem Sitze der Gerechtigkeit und Weisheit, von dem Areopage, dem heiligsten Gerichte, entschieden werden. Der Ausspruch der Athene zu Gunsten des Orestes ist zuletzt ein Urtheil der göttlichen Gnade, nicht rechtliche Entscheidung. Indess wird das Verhältniss zwischen Apollo und den Eumeniden, d. h. zwischen den Göttern der jüngern ethischen Weltordnung und den ältern titanischen Naturmächten, durch den höchst imposanten Schluss der Orestestrilogie zu einer eben so klaren Anschauung gebracht als am Ende des Gelösten Prometheus. Der zerstörende Zwiespalt zwischen den alten und neuen Göttern ist ausgeglichen; die Schuld ist getilgt, die Erinyen versöhnet, und sie erhalten in dem Lande, wo sie sich zum ersten Male dem büssenden Sünder gnädig erwiesen haben, unter dem feierlichen Pompe eines leuchtenden Fackelzuges ein Heiligthum; aus den Erinyen sind Eumeniden geworden. Der Streit des Apollo und der Rachegöttinnen hat also eine tiefere Bedeutung. Er erscheint in Bezug auf Orestes als ein innerer Zwiespalt des rein ethischen Princips mit den Urverhältnissen der Natur, aus deren ewiger Wurzel die menschliche Freiheit entspringt. Rache und kindliche Liebe zur Mutter, die beide von Aeschylos gleich stark hervorgehoben werden, bilden den innern Widerspruch und geistigen Konflikt in Orestes. Ersteres hängt vom individuellen Bewusstsein, letzteres von einem ewigen Naturgesetze ab, daher die Ansicht von einem fortwährenden Kampfe der jungen Götter mit den Eumeniden. Jedes Weiterschreiten ist ein Zerstören des Bestehenden, und der Mensch kann nie mit voller Gewissheit für sich entscheiden, ob er Recht thue oder nicht. Er muss sich daher als nichtig und durch diesen Zwiespalt als völlig aufgehoben betrachten, und an der

1) Eum. 278 f. 430 f.

Stelle seiner beschränkten Individualität ein ewiges göttliches Wesen walten lassen. Diese Idee stellt Aeschylos ganz unmittelbar durch den Streit der Götter vor Augen, und gewährt uns so eine unmittelbare Einsicht in das Wesen der Tragödie. Von ergreifender Wirkung musste die Darstellung des Areopagitengerichts unter Athena's Vorsitze zu einer Zeit sein, wo die Demokratie das Ansehn dieses ehrwürdigen Instituts zu stürzen drohete [1]). Der Areopag richtet über menschliche Verhältnisse von seinem menschlichen Standpunkte aus; daher Gleichheit der Stimmen und kein entscheidendes Urtheil. Athena dagegen erscheint als Vertreterin des ewigen Bewusstseins in der ethischen Weltordnung, worin der Konflikt moralischer und natürlicher Kräfte aufhört. Von diesem höhern Gesichtspunkte aus wird also Orestes frei gesprochen, der auf göttlichen Antrieb eine edle That zu vollbringen wähnte und dadurch seine Verpflichtungen gegen beide Eltern in Widerspruch brachte, was nur in der zeitlichen Erscheinung möglich ist; denn im Ewigen sind alle Pflichten eins und verletzen nicht eine die andere wie im Leben des Menschen, wo sie zerstörend gegen einander treten. Daher muss Athena als das göttliche Princip, als Vermittlerin einschreiten.

5. Auf die **Oresteia** folgte das Satyrspiel **Proteus**. Stellte dieses die in der Odyssee erzählte Landung des Menelaos auf der Insel Pharos dar, so hatte ausser dem prophetischen Meerdämon auch der auf seiner Rückkehr von Troja nach Aegypten verschlagene Atreide sammt der He-

---

1) Plut. Vita Pericl. 7 u. 9. Diod. Sic. XI, 77. L. Doederlein de Aeschyli Eumenidibus. Erlang. 1820. 4. Schwenck praef. ad Eumen. Vgl. Le Beau, Mém. de l' Acad. T. 34 p. 434 — 439. Boettiger Kleine Schriften B. 1 pg. 250 edid. Sillig. Vgl. Schlegel Dramat. Kunst B. 1 p. 136 f. K. Fr. Hermann Staatsalterth. §. 109. Ueber die religiöse Ansicht und den Begriff der Eumeniden s. ausser Klausen (Theol. 166 ff. oben p. 271) und Blümner (p. 66 ff.) besonders Hermann (Jahrb. der Litt. Wien 1834. B. 65 p. 147 ff., auch Opusc. B. 6, 2), Fritzsche (über die Eum. 1 p. 134 ff.). Vgl. Böttiger Kleine Schriften 1, 251 ff. Das Archäologische des Stücks ist trefflich erläutert in Böttiger's Furienmaske, 1801 (auch in d. Kleinen Schriften 1 p. 189 ff.) und in Raoul-Rochette's Monumens inédits T. 1 (Orestéide) p. 145 ff. Um den Eumenidenchor hat sich ausser Hermann (Opusc. 2 p. 124) auch Lindner (in Jahn's Jahrb. für Philol. 1827 B. 1, 3 p. 103 ff.) und Bamberger verdient gemacht, de carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis. Marburg. 1832.

lena darin eine Rolle[1]. Die geringen Bruchstücke des Proteus sind freilich nicht hinreichend, um diese Vermuthung zur Gewissheit zu erheben[2]; aber die Wahrscheinlichkeit ist doch immer auf Seiten der Annahme eines Zusammenhangs mit der Fabel des Orestes, wenigstens mit dem Agamemnon, dessen unglückliches Ende Menelaos von Proteus erfährt. Mit den Choëphoren und Eumeniden konnte ein Zusammenhang des Satyrspiels nur durch Wahrsagungen des Proteus vermittelt werden, die sich freilich nach Aufführung der ganzen Trilogie sonderbar genug ausnehmen mochten[3], wiewohl auch der Homerische Proteus dem Menelaos zur Rache seines Bruders nach Hellas zu eilen räth, wofern Orestes ihm nicht zuvorkomme, und er nur die Leiche des Aegisthos noch vorfinde[4]. Indess lässt sich über die dramatische Anordnung dieses Satyrspiels gar nicht urtheilen. Von dem Chore aber müssen wir nothwendig annehmen, dass er aus Satyrn und nicht aus Seehunden bestand[5]. Und wenn uns überhaupt über den Ausgang dieses Satyrspiels eine Vermuthung aufzustellen vergönnt ist, so mögen immer die Schlussworte des Proteus bei Homeros die nächste Veranlassung zu demselben gegeben haben. Hier wird dem Menelaos[6] nach seiner Heimkehr, wo die That des Orestes bereits geschehen ist (also nach dem Schlusse der Orestee) ein glückliches Leben in Argos und am Ende eine Versetzung in die Gefilde der Seeligen verheissen, weil er durch Helena der Eidam des Zeus ist. Die Verheissung der Ver-

---

1) Boeckh Gr. trag. princ. p. 28. 268. Hermann Opusc. 2 p. 308. Ad. Schoell Beiträge zur Geschichte der Gr. Poesie 1, 1 p. 12 ff., Droysen, Aesch. 2 p. 153 ff. Gruppe Ariadne p. 52.

2) Satyrspiel heisst das Stück auch bei Hesych. v. ἅμαλα u. ἐπάσω. Der τραγικὸς Πρωτεύς bei Athen. 9, 394 A. ist wohl davon nicht verschieden (Welcker p. 546), da die beiden daraus citirten Verse nach Schöll's Vermuthung auf Helena bei Proteus gehen. Dass auch die Tochter des Proteus, Eidothea oder Eido im Satyrspiele vorkam, bezeugt d. Schol. Od. 4, 366 und Etymol. Gud. p. 361, 50.

3) Dieses hat auch Welcker (p. 308 Nachtrag p. 297) bewogen, keinen Zusammenhang des Proteus mit der Orestea anzunehmen. Vgl. oben p. 90.

4) Od. δ', 546 f.

5) Ad. Schoell a. a. O. pg. 17 hält in einem Anfalle komischer Laune diesen Seehundchor für eine Parodie des Eumenidenchors!

6) Od. δ' 561 ff. Die Ankunft des Menelaos wird von Aeschylos im Ag. 603. 616. 660 gleichsam vorbereitet. Auch in d. Choëph. 1059 scheint eine Hindeutung darauf zu sein.

mählung des gesühnten Orestes mit Hermione, der Tochter des Menelaos, und die Aussicht, dass aus diesem Stamme ein glücklicheres herrlicheres Königsgeschlecht erblühen werde, durfte dann nicht fehlen. Nur auf diese Art schliesst sich der Proteus an die Orestee an.

5. Umrisse zu untergegangenen Dramen des Aeschylos.

1. Zu den unbezweifelten und eng verbundenen Tetralogien des Aeschylos gehörte auch die Lykurgia, bestehend aus den Edonern, Bassariden, Jünglingen und dem Satyrdrama Lykurgos[1]). Sie war mit der Idee der Dionysischen Feste, die sie verherrlichen sollte, näher verwandt als die meisten andern bekannten Tetralogien. Bestrafung des Widerstandes, den der Thrakische Edonerkönig Lykurgos dem neuen Kultus des Dionysos entgegen setzte, war der Inhalt des Ganzen. Die Sage ist alt und schon aus der Ilias bekannt, wo Lykurgos wegen der Verfolgung und Misshandlung des schwärmenden Gottes und seiner Ammen auf dem heiligen Berge Nysa als von allen Göttern gehasst geschildert und gesagt wird, er habe seine Blindheit und seinen frühen Tod mit Recht verdient[2]). Also wiederum Untergang des irdischen Seins wegen Nichtachtung des Göttlichen. Die einzelnen Akte dieser Dramengruppe lassen sich leider aus den Bruchstücken nicht mehr erkennen. Das Ganze war aber gewiss eine würdige Verherrlichung des rauschenden Dionysoskultus, voll dithyrambischen Aufschwunges und wiederhallend von der Begeisterung Bakchischer Chöre. Gleich im ersten Stücke, den Edonern, erschien

---

1) Λυκουργία, erwähnt und stellenweise parodirt von Aristophan. Thesm. 135 (nicht Aves, wie Hermann Op. 3 p. 5 citirt) wozu d. Schol. Raven. T. IX, 2 p. 273 Dind. od. p. 272 Bekk. aus den Didaskalien berichtet: τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργίαν, Ἠδωνούς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν Σατυρικόν (Fritzsche p. 42). Darüber schrieb Aristarchos eine Abhandlung, Schol. Theocrit. ι', 18 p. 936 Kiessl. Die Bruchstücke sind am besten geordnet von Hermann de Aeschyli Lycurgia (1831) Opuscul. 3 p. 5—30. Vergl. Welcker p. 320 ff. Nachtrag p. 103 ff. Droysen 2 pag. 219 ff. Ad. Schoell, Berl. Jahrb. der wiss. Krit. 1834 B. 2 p. 441.

2) Il. ζ', 130 ff. Oben B. 1 p. 97 f. Ueber die verschiedenen Erzählungen der Lykurgossage s. Meziriac zu Ovid. Heroid. T. 1 pag. 165 ff. Heyne zu Apollod. p. 232.

Bakchos mit seiner taumelnden Schaar im Streite mit dem Barbarenkönige, von welchem er als Kriegsgefangener verhöhnt und aus dem Lande vertrieben wird. Der Schauplatz ist am Strymon, wo der Kultus der Kotys mit derselben enthusiastischen Feier als der Dionysosdienst begangen wurde. Verehrer der Kotys bilden den Chor und fühlen sich begeistert durch die aufregende Musik des herannahenden Bakchischen Zuges. Sie singen ein Lied, in welchem sie die neue Begeisterung aussprechen 1). Doch ihrem Könige ist Dionysos ein Greuel, wie alles einstimmt in den Jubel des Freudengottes und selbst die Königsburg ergriffen scheint von dem Bakchischen Enthusiasmus 2). Der rauhe Bergbewohner wundert sich, als der gefangene Gott ihm vorgeführt wird, über das weibliche Ansehn desselben 3):

Woher du Weibling? wo die Heimath? welch' Gewand?

Der bedrohete Gott flüchtet zur Thetis. Seine Schaar und mit ihr der prophetische Silenos 4) wird gefangen genommen, aber durch die Macht des Dionysos wieder befreit. Der Edonerchor erkennt darin eine gerechte Strafe der Gottheit und fürchtet für den frevelhaften König. Im nächsten Stücke, den Bassariden, ward der Sieg der Dionysischen Religion in Thrake und der Hass gegen ihre rohen Widersacher erst recht eigentlich hervorgehoben, um die Bestrafung des Lykurgos gehörig zu motiviren. Das tragische Interesse ward noch dadurch gesteigert, dass die Zerreissung des Orpheus durch die Bassariden, oder Bakchischen Frauen, die offenbar den Chor bildeten, ebenfalls als Strafe des Dionysos dargestellt wurde 5), um dem Lykurgos zur Warnung zu dienen. Am Schlusse des Stücks begruben die Musen die zerstückelten Glieder ihres Lieblings. Der Sieg des Dionysos war entschieden.

2. Von dem dritten Drama der Lykurgia, den Jünglingen, ist die Ueberlieferung so unvollständig, dass wir nicht einmal die Bedeutung des Titels kennen. War der

---

1) Str. 10 p. 470 D — 721 B.

2) Longin. XV, 6 p. 62 Weiske.

3) Arist. Thesm. 134.

4) Schol. Aristoph. Av. 277 ὁ μουσόμαντις.

5) Oben B. 1 p. 128 f. 96.

Chor damit gemeint, so liegt die Vermuthung nahe, dass die jugendlichen Gespielen des unglücklichen Dryas, welchen der Vater Lykurgos im Wahnsinne, worin er alles Dionysische zerstörte, für einen Weinstock hielt und ihn mit dem Beile niederhieb, denselben bildeten. Eine solche Selbsttäuschung, in welcher die Wuth gegen das Heilige so hart auf den Frevler selbst zurückfällt, diente dem Aeschylos zugleich als Motiv, den Lykurgos wieder zu sich selbst kommen zu lassen [1]) und die Göttlichkeit des Dionysos anzuerkennen. Die lyrischen Klagen des Jünglingchors, der den frühen Tod des Dryas durch die Hand des eignen Vaters zu betrauern Gelegenheit hatte und darin die Vergeltung des Dionysos erkannte, zu dessen heitrem Dienste er sich mächtig hingezogen fühlte, mochten wohl von ergreifender Wirkung sein. Das Stück konnte aber nicht mit einem gewaltsamen Tode des Lykurgos endigen [2]), da das darauf folgende Satyrspiel Lykurgos hiess, und folglich den Edonerkönig wiederum als Protagonisten vorführte. Die Sage erzählt, die Edoner hätten, als sie nach eingetretener Unfruchtbarkeit ihres Landes durch das Dionysosorakel [3]) erfuhren, dass ihr König die Ursache sei, diesen gebunden auf das Pangäische Gebirge zum Tode abgeführt. Hier muss nun Versöhnung und ein beruhigender Schluss erfolgt sein, wie es der Charakter der Aeschylischen Trilogie erforderte. Ja, wir hören, dass Lykurgos zum Gott erhoben und mit Dionysos identificirt worden sei [4]). Beide Religionen waren mit einander ausgeglichen, und die Gottheit des Dionysos hatte den Sieg davon getragen. Lykurgos fand nun dieselbe Freude an dem rauschenden Taumel der Bakchanalien und an den Festzügen der Satyrn als Dionysos selbst. So muss er in dem Satyrspiele erschienen sein, in dessen Inhalt die wenigen Bruchstücke freilich auch keine Einsicht gewähren [5]). Mit heitrer Laune ward die barbari-

---

1) Apollod. 3, 5, 1: *καὶ ἀκρωτηριάσας ἑαυτὸν ἐσωφρόνησε.*

2) Wie Apollodor u. a. erzählen. Hermann p. 21.

3) Oben B. 1 p. 152.

4) Stra. 10 p. 470 E = 721 C. Nonn. Dionys. 32, 155 ff. Erwähnt werden die *Νεανίσκοι* von Hesych. 4. v. *ἀρείφατον* und *ἀφοίβαντον*, auch v. *ὀκτώπας*. Vergl. den Vers bei Athen 11. p. 503 C.

5) Schol. Arist. Eq. 1147. Schol. Soph. Oed. Col. 647. Hesych. v. *ἀνούτατος*.

sche Zeit durchgezogen, wo Lykurgos statt des jetzt beliebten Weines Gerstensaft getrunken[1]).

3. Bakchischen Inhalts war auch der Pentheus des Aeschylos. Schon Thespis hatte denselben Stoff behandelt, und von Euripides wissen wir, dass er in seinen Bakchen den Mythus des Aeschylischen Pentheus auf seine Weise nachgebildet hat[2]). Nun finden sich in dem alphabetischen Verzeichnisse der Aeschylischen Dramen ausser dem Pentheus noch Bakchen erwähnt, die wohl schwerlich von dem Pentheus verschieden gewesen sind. Sonst kennen wir noch eine Semele oder Wasserträger[3]) und Xantrien, d. h. Zerfleischerinnen[4]), von Aeschylos. Beide Stücke gehörten offenbar zu einer Trilogie, die den Pentheus in der Mitte hatte[5]). Dionysos erschien hier vermuthlich wie in den Edonern an der Spitze seiner orgiastischen Schaar, bedroht und verachtet von dem Könige des Landes, dem Sohne des Kadmos, unter dessen Herrschaft sich der neue Kultus bereits Eingang in Theben, dem Schauplatze des Mittelstückes, verschafft hatte. Die Chorlieder müssen hier einen dithyrambischen Charakter gehabt und der begeisterte Aufschwung des Bakchischen Chors einen schneidenden Gegensatz mit dem kalten Verstande des Pentheus, den man vor dem Blutbade, welches sein Widerstand im

---

1) Athen. 10, 447 B.

2) Argum. Eur. Bacch. ἡ μυθοποιΐα κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ· τὸ ὄνομα μόνον μεταπεποίηται Εὐριπίδῃ.

3) Schol. Ven. Il. δ', 319 Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι (das alphab. Register hat Ὑδροφόρος), sonst einfach Σεμέλη, Hesych. v. ἀνταῖα u. v. ἄστερκτα u. v. Ἀμφίδρομος. Das Stück stellte die gotterfüllte, Begeisterung erregende Schwangerschaft der Semele, die Feuergeburt des Dionysos und den Brand der Kadmosburg dar, über welcher eine Flammenwolke des Zeus platzte. Die Hydrophoren bildeten den Chor. Uebrigens schrieben auch die Tragiker Karkinos (Athen. 13, 559 F.), und Diogenes (Athen. 14, 636 A) eine Semele; Timotheos einen Dithyramb (oben 2, 2 p. 330), und Eubulos (Athen. 11, 460 E) eine Komödie Σεμέλη ἢ Διόνυσος.

4) Sie enthielten den Tod des Pentheus durch die Hand der eignen Mutter Agave und andrer Bakchen, die hier, wie im Mittelstücke Pentheus den Chor bildeten. Die personificirte Wuth (Lyssa) forderte zur blutigen That auf; Suidas und Phot. Lex. v. ὀκτώπουν. Der Schauplatz war der Kithäron; Schol. Aesch. Eum. 24. Die übrigen Verse (bei Galen. comm. I. ad 6 ἐπιδημ. Poll. 10, 26) geben keinen Aufschluss über den Inhalt der Xantrien. Bentley Opusc. p. 501.

5) Welcker Tril. 327 ff. Nachtrag 122 ff. Droysen 2, 228 ff.

Lande erregen würde, warnte [1]), gebildet haben. Eine dritte aus dem Bakchischen Mythenkreise geschöpfte Trilogie ist in den Titeln der Netzmacher, des Athamas und der Theoren oder Isthmiasten erkennbar. Dionysischer Wahnsinn, wodurch Here die beiden Erzieher des Dionysos, den Athamas und seine Frau Ino in Theben zu Grunde richtete und die Vergötterung der Ino und ihres Sohnes Melikertes bildeten den Inhalt derselben. Der rasende Athamas sieht seine Frau Ino für eine Löwin und seine beiden Kinder, Learchos und Melikertes, für die Jungen der Löwin an [2]). Mit Jagdnetzen will er sie fangen. Der Chor, welcher aus Männern bestand, die auf seinen Ruf mit Netzen herbei eilten [3]), spielte vermuthlich eine besänftigende Rolle. Doch Athamas reisst der fliehenden Ino den Learchos aus den Armen und zerschmettert ihn, worauf die vor Schmerz wahnsinnige Mutter die Leiche in einen siedenden Kessel wirft [4]), und mit ihrem jüngsten Kinde sich vom Felsen hinab ins Meer stürzt, wo beide in Meergottheiten, die Mutter in Leukothea [5]), der Sohn in Palämon verwandelt werden. Von dem Schicksale des Athamas, welcher, nachdem er wieder zur Besinnung gekommen war, im marternden Bewusstsein seiner Schuld den Ort seiner Greuelthaten auf immer verliess, erfahren wir nichts. Doch die Sühnung und der beruhigende Schluss dieser tragischen Handlung trat gewiss erst im dritten Stücke, den Theoren oder Isthmiasten, ein [6]). Auf dem Isthmos wurde Palämon göttlich verehrt [7]). Die

1) Galen. comm. I. ad 6 ἐπιδημ.

2) Den Mythus erzählt Ovid. Met. 4, 512 ff., verschieden von Apollod. 1, 9, 2. 3, 4, 3. Pausan. 1, 44, 7. 9, 34, 7. Hygin. fab. 1. 2. 4. Schol. Apoll. Rh. 3, 1239. Script. rerum myth. II, 79.

3) Daher der Titel des Stücks Δικτυουλκοὶ (Ael. hist. an. 7, 47. Hesych. v. θῶσθαι) oder Δικτυουργοὶ (Poll. 7, 10). Dort werden die Jungen der Löwin, hier das Netz erwähnt.

4) Aus dem Athamas des Aeschylos führt dieses an Athen. 7, 316 B, vgl. 2, 37 F. Eustath. Od. ε' p. 1541, 29. Il. ι' p. 740, 7. Welcker p. 256 ff. Nachtrag 124 ff. Einen doppelten Athamas schrieb Sophokles, eine Ino Euripides; auf die Römische Bühne brachten den Mythus Ennius und Attius.

5) So schon Hom. Od. ε', 333 ff.

6) Das alph. Verzeichniss hat Θεόδωροι ἢ Ἰσομοιασταί. Das Richtige hat Hesych. v. ἰαμβίς. Athen. 14, 629 F führt daraus σκόπευμα an, welches Phot. Lex. v. durch σχῆμα σατυρικόν, Hesych. v. ὑπόσκοπον χέρα durch σχῆμα ὀρχηστικὸν erklärt. Dieses ist noch kein hinlänglicher Grund, das Stück für ein Satyrspiel zu erklären.

7) Praef. Pind. Isth. Welcker zu Philostr. im. 2, 16.

Einsetzung seiner Opfer und Spiele durch Korinthische oder auch andere Theoren, die den Chor bildeten, wurde gewiss von Aeschylos auf eine höchst würdige Weise dargestellt.

4. Die Thebanischen Mythen lieferten dem Aeschylos ferner noch das Material zu einer der schönsten Tragödiengruppen, die das Alterthum kannte, die stolze Herrlichkeit, den bestraften Uebermuth und das Lebensende der aller ihrer Kinder beraubten Niobe. Der Schauplatz eröffnete sich in der Königsburg zu Theben, wo Niobe als Gemalin des Zeussohnes und Apollolieblings Amphion im Kreise ihrer sieben Kinderpaare 1) auf dem Höhepunkte ihrer Glorie erschien, und sich sogar vermaass, ihre Freundin 2) Leto um die göttlichen Ehren zu beneiden und diese auf sich selbst überzutragen. Das Stück muss voll von hochfahrendem Trotze gegen die Götter gewesen sein 3). Nicht bloss Niobe wollte sich zur Gottheit erheben, sondern auch Amphion erschien von dem hochmüthigen Schwindel seiner Frau hingerissen 4). Die Königsburg war ihnen zu gering; in Tempeln wollten sie verehrt sein, die sie sich selbst erbauten. Dieses mag etwa der Inhalt der ersten Tragödie gewesen sein; denn dass die schweigende Niobe neben den Leichen ihrer Kinder nicht den Anfang einer tragischen Darstellung bilden konnte, versteht sich von selbst. Wie aber dieses Vorspiel der Niobe geheissen habe, ist nicht bekannt. Man hat die Ammen (*τροφοί* sc. der Niobiden, die den Chor bildeten) vermuthet 5), von denen aber nur wenige Verse gerettet sind 6).

---

1) Die Annahme von sieben Söhnen und sieben Töchtern beruhete bei Aeschylos (abweichend von Homer Il. ω, 602 ff., der nur sechs Paare angiebt) auf der Chorzahl.

2) Sappho bei Athen. 13, 571 D. Θεός heisst Niobe bei Soph. Elektr. 150. Die Quellen der Niobesage sind vollständig angegeben in d. Progr. von L. Curtze, fabula Niobes ex fontibus exposita. Mengeringhusae, 1836. Ueber die antiken Kunstwerke, welche Niobe und ihre Kinder darstellen, s. Cockerell, statue della favola di Niobe. Firenze, 1818. Zannoni, Pisa, 1821. Wagner über die Gruppe der Niobe, Kunstblatt 1830 Nr. 51 — 65. B. Welcker über die Gruppirung der Niobe und ihrer Kinder, 1836.

3) Ein Paar Trotzverse der Niobe, welche den Tempel des Zeus und die Burg des Amphion durch Blitz zerstören will, hat Aristoph. Av. 1247 f. erhalten.

4) Schol. Arist. Av. 1246.

5) Welcker 345.

6) Einzelne Ausdrücke daraus bei Hesych. v. *δίκα* u. v. *πεδοίκου χελιδόνος*, und Phot. Lex. v. *ἱμιοῦσα*. Ohne Zweifel sind aber die drei Verse bei Plut. Symp. 6, 6 p. 691 D aus dieser Tragödie und bezeichnen zugleich die Ammen.

Aus dem Mittelstücke dagegen haben sich einige sehr werthvolle Bruchstücke erhalten 1). Niobe erschien darin tiefverhüllt, vor Schmerz sprachlos, neben ihren getödteten Kindern. Die göttliche Strafe war über sie ergangen mit zerschmetternder Gewalt; alles Mitgefühl ihres Volks hatte sie durch ihren Uebermuth verscherzt; es fanden sich jetzt nicht einmal Leute, die Leichen zu begraben; wie Homer sich ausdrückt, war ihr Volk in Stein verwandelt, und die Götter besorgten das Begräbniss am zehnten Tage. Vereinsamt sitzt sie da in unendlichen Jammer versunken. Die Erzieherinnen ihrer Kinder sind ihr allein treu geblieben und bilden auch hier wieder den Chor. Sie singen Lied auf Lied, vier Ketten hinter einander 2), um die Unglückliche zu trösten und die ungeheure That der Letoiden zu schildern, zugleich aber auch hinweisend auf die Ursache dieses plötzlichen Glückswechsels. Amphion selbst war der Verzweifelung erlegen oder ein Pfeil des Apollo hatte ihn niedergestreckt 3). Niobe mag nicht mehr leben. Am Ende des Drama verkündigt sie noch ihren Entschluss, zurückzukehren in die Heimath zu ihrem greisen Vater Tantalos. Im festlichen Trauergeleit verlässt sie die Bühne, um in der dritten Tragödie in Lydien am Sipylos wieder aufzutreten 4). Ihre Begleiter bildeten hier den Chor, wornach die Tragödie vermuthlich benannt wurde 5). Niobe blieb auch in diesem Schlussstücke die Hauptperson, die der ganzen Trilogie den Titel verlieh. Das erste Zusammentreffen der kinderlosen tiefgebeugten Mutter mit ihrem greisen Vater, den die Reue wegen früherer Verbrechen ebenfalls gedemüthigt hatte, muss von Aeschylos auf eine höchst ergreifende Weise geschildert worden sein. Tantalos erkannte die göttliche Macht, die das Schicksal des Menschen lenkt 6) und den Stolzen stürzt, wenn er über die Gränzen des Irdischen hinaus strebt 7):

---

1) Hermann de Aeschyli Niobe, 1823. Opuscul. 3 pag. 37 — 58. Fritzsche de Aeschyli Niobe, Rostock 1836 (Pfingstprogr.).

2) Arist. Ran. 912 ff. Oben p. 233.

3) Ovid. Met. 6, 271. Vgl. Hygin. 9. Paus. 9, 5, 3.

4) Der Sipylos und das Idäische Land, wo Tantalos König ist, wird aus Aeschylos' Niobe von Strabo (12 p. 580 B = 870) erwähnt.

5) Nämlich Προπομποί, genannt im alphab. Verzeichnisse und bei Hesych. v. δίπολοι.

6) Oben p. 230 Note 3.

7) Plut. de exil. 10 pag. 603 A. Fritzsche p. 16.

Mein Geist, der droben schon im Himmel athmete,
Fiel tief zur Erde; warnend rief die Stimme mir:
Nicht acht' des Menschen irdisch Schicksal allzuhoch!

Für Niobe ist keine Freude, kein Trost mehr. Sie hat das Land ihrer Kindheit wieder gesehen; aber der Schmerz über den unersetzlichen Verlust wird selbst durch die Entfernung über Land und Meer nicht beschwichtigt. Die Trostgründe ihres Vaters, dass wir uns unsrem Schicksale fügen müssen, und, dass wir alle sterblich sind, dass nichts das Lebensende weiter hinauszuschieben vermöge [1]:

Von allen Göttern hasst der Tod Geschenk' allein,
Die man im Tempel opfernd oder spendend bringt;
Kein Altar ehrt ihn, keiner Hymnen Lobgesang;
Er ist der einz'ge, welchem Peitho nimmer naht,

alles dieses macht keinen Eindruck auf die kinderlose Mutter. Der Tod allein kann ihre Schuld und ihren Schmerz versöhnen. Sie geht in die Einsamkeit, wo ihr verhängt ist zu sterben. Sie wähnt schon in der unendlichen Leere ihres Herzens die Stimme des Todes zu vernehmen. Mit den Worten [2]:

Ich komme schon, was rufst du mich!

erstarrt die hohe ragende Gestalt zum einsamen epheuumschlungenen Felsen, in dessen Innersten der Thränenquell nie versiegt [3], und dessen schneebedecktes Haupt sich in den Schleier der Wolken hüllt.

5. Wenn wir bisher unzweifelhafte Beispiele Aeschylischer Trilogien und Tetralogien geflissentlich hervorgehoben haben, so geschah es nicht in der Absicht, um die Behauptung aufzustellen, als habe Aeschylos niemals einzelne Tragödien gedichtet. Mancher Mythus, den er auf die Bühne brachte, hatte keinen so grossen Umfang, um sich zu drei Dramen ausdehnen zu lassen. Ein Beispiel sahen wir in der

---

1) Stob. Serm. 118, 1. Schol. Ven. ad Il. ί', 158, auch Eustath. p. 744, 2. Arist. Ran. 1439.

2) Diog. La. 7, 28. Auf grosse Berühmtheit dieser Tragödie geht die Stelle bei Aristoph. Vesp. 579, wo gesagt wird, dass Oeagros, ein Schauspieler des Aeschylos, so oft er vor Gericht erschienen sei, die schönsten Verse aus der Niobe den Athenern habe vordeklamiren müssen. Hermann p. 57. Fritzsche p. 5.

3) Homer. Il. ώ, 614 bezeichnet schon den Sipylos als den Ort ihrer Verwandlung.

Aetna oder den Aetnäerinnen[1]. Ein andres bieten die Jägerinnen (τοξότιδες) dar, worin die Zerreissung des Aktäon vorgestellt wurde[2], und wozu man unmöglich noch zwei andre Titel hinzufinden kann, um eine Trilogie herauszubringen. Schon Phrynichos schrieb einen Aktäon und man hatte noch späterhin eine Charaktermaske für die Titelrolle[3]. Artemis durfte in dieser Tragödie nicht fehlen, und ihre Begleiterinnen bildeten den Chor. Dass aber Aeschylos die Aktäonsage von ihrer ernsten Seite auffasste und ihr eine tiefere Bedeutung unterlegte, geht aus der Nachricht hervor, dass er in den Jägerinnen wie im Oedipus von der Demeter sprechend das Mystische berührt haben soll[4], vielleicht indem er die Artemis eine Tochter der Demeter nannte[5]. Ein dritter Mythus, der zu einer Trilogie zu klein war, ist der Raub der Oreithyia durch Boreas, dessen Drohung, die Burg des Erechtheus in Flammen aufgehen zu lassen, uns Longinos aufbewahrt und ohne Grund getadelt hat[6]. Vereinzelt stehen auch die Heliaden oder Sonnenjungfrauen, die in der Darstellung des Phäethonmythus den Chor bildeten. Der Schauplatz dieser Tragödie war in Iberien am Eridanos oder Rhodanos[7], und die Trauer der Schwestern[8] über den Untergang ihres Bruders, dessen

---

1) Oben p. 220 f. Ueber die Paliker, die darin vorkommen, s. Panofka in d. Hall. Encycl. v. Bericht über d. Verhandl. der Akad. d. Wiss. zu Berl. 1838 p. 50. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1838 Nr. 28 f. C. F. Hermann Quaest. Oed. p. 124. Vgl. Welcker Rh. Mus. Supplem. II, 1 (1839) p. 57 f.

2) Bekker Anecd. p. 331. Die Namen von vier Hunden des Aktäon führt Poll. 5, 47 aus Aeschylos an, und den Vers κύνες δ' ἠμάθυνον ἄνδρα δεσπότην Schol. Ven. ad Il. ι', 389. Vergl. Hermann de Aeschyli Psychostasia (1838) p. 4. Welcker, der früher (Tril. p. 431, Nachtrag 27. 291) die Τοξότιδες in die Aethiopis stellte, hat sie jetzt vereinzelt und der Aktäonsage zugewiesen, Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 49 f.

3) Poll. 4, 141.

4) Eustr. ad Aristot. Eth. 3, 2 p. 40.

5) Welcker Rh. Mus. 1837 p. 460. Schulzeitung 1830 II. p. 17. Uebrigens hat Antig. Caryst. 127 p. 94 einige von Aktäon an die Jagdnymphen gerichtete Verse erhalten. Poll. 7, 51 u. Hesych. v. πεζοφόροις ζώμασιν.

6) Long. 3 p. 8 Weiske. Das Drama hiess Ὠρειθυία, Joh. Sicil. bei Walz Rhet. Gr. T. 8 p. 741. Welcker Tril. pg. 564. Droysen 2 p. 262.

7) Plin. N. H. 37, 11. Apulej. de orthogr. p. 135 Mai. Hermann de Aeschyli Heliadibus (1826) Opusc. 3 p. 132. Welcker, Tril 566 ff. Droysen 2 p. 259 f. Schulzeitung 1828, II. Nr. 30.

8) Es waren deren 7 (Hygin. 154), welche mit eben so vielen Dienerinnen auftraten. Ἀδριηναί τε γυναῖκες τρόπον ἔξουσι γόων werden in Bekker's Anecd. p. 346, 9 an

durch Blitz zerschmetterte Leiche von dem Sonnenwagen herab in jenen Fluss gestürzt war, bildete den Hauptinhalt. Ferner lässt sich auch der Glaukos von Potniä in keine Trilogie bringen. Diese Tragödie schilderte die Zerreissung des Glaukos durch seine eignen Rosse bei den Leichenspielen des Pelias [1]. Ein Herold forderte zum Wettrennen auf [2]:

Nicht harrt der Wettlauf länger auf die Säumenden.

Aus der Beschreibung eines Boten von dem Ausgange der blutigen Kampfspiele stammen die Verse [3]:

Und Wagen über Wagen, Ross auf Ross gestürzt,
Und Leichen über Leichen liegen wild gemischt.

Ueber den Inhalt des Sisyphos Steinwälzer sind wir ganz im Dunkeln [4]. Von der Atalante ist nur der Titel bekannt [5]. In den Mysern kam der mit Blutschuld beladene Telephos vor. Er hatte seiner Mutter Brüder in Tegea ermordet und reiste nun stumm zurück nach Mysien [6], wo er König war, um sich durch Priesterhand sühnen zu lassen. Vor dieser Sühnung durfte er nicht sprechen, daher beantwortete er die ersten Fragen mit Kopfnicken. Dieses gab

---

geführt. Die Verwandlung der Heliaden und der Ursprung des Bernsteins aus ihren heissen Thränen sind bekannt. Cluver Ital. ant. 1, 34. Die nächtliche Fahrt des Helios auf dem Okeanos um die Hälfte des Erdrandes kam in dieser Tragödie vor; Athen. 11, 469 F. Voss Myth. Br. 2 p. 136.

1) Hermann de Aeschyli Glaucis (1812) Opusc. 2 p. 60 ff. de trilog. Theb. p. 7. Vgl. Bernhardy Berl. Jahrb. für wiss. Kritik. 1828. I. p. 257 ff. Scriptt. rerum myth. 1, 100. II, 72. III, 11, 6.

2) Schol. Plat. p. 16 Ruhnken.

3) Arist. Ran. 1399. Schol. Eur. Phoen. 1229. Die Zerreissung des Glaukos selbst in den Versen bei d. Schol. Vict. zu Il. 13, 198, Heyne T. 6 p. 644.

4) Hesych. v. θώψεις· Αἰσχύλος Σισύφῳ πετροκυλιστῇ. Dass Aeschylos den Mythus von seiner ethischen Seite auffasste, dürfen wir voraussetzen. Vielleicht gab er ihm auch eine tiefere religiöse Beziehung; denn er soll darin die Mysterien enthüllt haben, Eustrath. ad Arist. Eth. 3, 2 p. 40. Welcker Tril. p. 550 ff.

5) Vielleicht ist der Vers über den Tod des Meleagros: σύ τοί μ' ἔφυσας, σύ με καταίθειν δοκεῖς (Plut. Demetr. 35 p. 905 E, de monar. extr. p. 827 G) aus der Atalante. Doch konnte er auch in den Xantrien in Bezug auf Pentheus vorkommen. Vgl. oben p. 71 f. Wenn übrigens Welcker Tril. p. 545 einen Meleagros des Aeschylos bei Arist. Ran. 865 erwähnt findet, so beruht diess auf einem Irrthum; denn der dort vorkommende Meleagros ist, wie der daselbst genannte Peleus und Aeolos, welche Welcker p. 545. 546, 559 ebenfalls dem Aeschylos zuschreibt (vgl. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 44 f.), ein Stück des Euripides.

6) Dieses tadelt Aristot. Poet. 25, 8 als unwahrscheinlich. Vgl. Tyrwhitt p. 165 f. Doch hält Ritter zur Poet. p. 261 die Stelle für untergeschoben. Auf Sophokles, der auch Myser schrieb, bezieht diese Stelle Bergk de fragm. Sophocl. p. 20.

den Komikern Anlass zum Spotte[1]. Die Sühnung geschah am Strome Kaykos in Mysien[2]. Ein dramatischer Zusammenhang der Myser mit dem Telephos[3], der in Argos spielte, ist aber eben so wenig anzunehmen als mit dem Kyknos und Palamedes. Diese beiden Dramen waren freilich zugleich mit dem Telephos aus dem Kyprischen Gedichte geschöpft[4], aber sie konnten unmöglich zu einer dramatischen oder poetischen Einheit verknüpft werden. Telephos wurde von seinem Sieger Achilleus, der ihn bei der Landung in Troas verwundet hatte, wieder geheilt, und diente darauf den Hellenen als Führer. Von ihm hing die Einnahme Ilions ab. Die Bruchstücke sind unbedeutend[5]. Kyknos wird von Aristophanes zugleich mit Memnon als ein Drama bezeichnet, durch dessen äussern Pomp Aeschylos den Zuschauern habe imponiren wollen[6]. Daraus ist nicht einmal klar, ob der Thessalische Held gemeint ist, den Herakles besiegte, oder der König von Tenedos, den Achilleus bei der Landung auf dieser Insel erlegte. Was den Palamedes anlangt, so wurde darin offenbar der Tod dieses Helden durch die Hinterlist des Odysseus vorgestellt[7]. Den Inhalt der Kreterinnen können wir nur aus den weissen, schwärzlichen und rothfarbigen Maulbeeren errathen, die nach einem Bruchstücke dieser Tragödie gleichzeitig den Baum belasten[8]. Hiermit verglich nämlich Polyeidos ein dreifar-

---

1) Tyrwhitt zu Aristot. Poet. p. 166. Welcker Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 36. Geel de Eurip. Telepho p. 8.

2) Phot. Lex. Harpokr. u. Suidas v. ὀργεῶνας. Daher ist gewiss der Vers, welchen Strabo (13 p. 616 B = 916 B) aus den Myrmidonen anführt (Hermann Opusc. 5 p. 139) aus den Mysern. Welcker p. 562. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 33 ff.

3) Welcker Tril. p. 562. Auch was derselbe Gelehrte (Rhein. Mus. Suppl. II, 1 p. 37) über eine Telephostrilogie angedeutet hat, ist sehr unsicher.

4) Oben B. 1 p. 371 ff. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 31 f.

5) Clem. Alex. Str. 6 p. 492 Sylb. Vgl. Geel de Eurip. Telepho p. 212 f.

6) Arist. Ran. 972. Welcker Tril. p. 565.

7) Verse daraus bei d. Schol. Ven. Il. δ', 319. Athen. 1 p. 11 E. Welcker brachte den Palamedes früher (Tril. p. 466 ff.) in die Odysseustrilogie; jetzt (Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 35) hat er diesen Zusammenhang aufgegeben. Vgl. Henrichsen de Cypriis p. 87. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1834 p. 43. Otto Jahn, Palamedes (1836) p. 31.

8) Athen. 2, 51 C. Was sonst bei Phot. Lex. v. πισσοκώνη, und bei Hesych. v. ἀτόπαστον und ἐπιξενοῦσθαι und κωνῆσαι aus diesem Stücke citirt wird, deutet den Inhalt desselben nicht an.

biges Kalb in den Heerden des Minos auf Kreta, und ward nach der Weisung des Orakels zum Retter des verschwundenen, in einem Honigfasse ertrunkenen, Knaben Glaukos, dem er das Leben wieder gab [1], und ihm bei der Abreise nach Argos die Mantik lehrte und zugleich wieder raubte [2]. Kretische Frauen, die den verschwundenen Glaukos beklagten, bildeten den Chor. Endlich gehören auch die Karer oder Europe zu denjenigen Dramen des Aeschylos, die weder in eine Trilogie passen, noch überhaupt dem Stoffe nach bekannt sind. Eine Karische Stadt Mylas wird daraus erwähnt [3], und der Gedanke, dass Ares gern den besten Theil des Heeres hinweg mähe [4]. War der blutige Streit der kriegerischen Söhne der Europe wegen des Apollosohnes Miletos, der sich nach seiner Vertreibung aus Kreta in Karien niederliess, Gegenstand dieses Stückes, so musste Aeschylos zugleich eine Sage benutzen, welche das Schicksal der Europe damit in Verbindung brachte. Doch darüber ist keine Nachricht vorhanden.

6. Nicht ohne Wahrscheinlichkeitsgründe hat man aber eine Anzahl anderer Titel und Bruchstücke Aeschylischer Dramen zu Trilogien zu ordnen gesucht. Dahin gehört besonders Iphigenia, die als Braut des Achilleus zu ihrem Vater Agamemnon nach Aulis eilt, daselbst den Opfertod zur Versöhnung der Artemis leidet, aber durch ein Wunder gerettet und in das Heiligthum der Taurischen Artemis nach Skythien entrückt wird. Wir können uns nach den geringen Trümmern kaum noch einen Begriff von der Art machen, wie Aeschylos die drei Akte dieses Mythus in der Trilogie „die Brautgemachbauenden, Iphigenia und die Priesterinnen" zu einer poetischen Einheit verknüpfte [5]. Wer die Tragik des Aeschylos kennt, wird aber leicht be-

---

1) Apollod. 3, 3, 1. Tzet. zu Lykophr. 811 pag. 797. Hygin. 136. Eurip. fr. p. 303 Matth. Soph. fr. p. 74 Schn.

2) Hierauf geht vielleicht der Vers bei Plut. de Is. et Os. 20 p. 358 E.

3) Steph. Byz. v. Μύλασα.

4) Stob. Serm. 51.

5) Nach einigen unsichern Versuchen (Tril. p. 408 ff. Nachtrag p. 158 ff., vgl. Droysen 2, p. 246. Gruppe, Ariadne p. 568 ff.) hat Welcker diese Anordnung der drei Tragödien vorgezogen, Rh. Mus. 1837 p. 447—466. Die Θαλαμοποιοὶ, deren Titel Poll. 7, 122 erklärt, nahm Blomfield (Mus. Crit. cant. Nr. V. p. 79) für ein Satyrspiel. Der Stoff war aus dem Kyprischen Gedichte geschöpft.

greifen, wie die als Braut geschmückte Iphigenia im unbefangenen Vorgefühle ihrer vorgeblichen nahen Vermählung mit dem schönsten der Hellenen, während der Chor, von den Plänen des Kalchas und Agamemnon unterrichtet, gewiss auf ähnliche Weise ahnungsvolle Lieder sang, wie die Greise im Agamemnon, ein tiefes tragisches Interesse erregen musste. Die unselige Enttäuschung trat vermuthlich noch am Schlusse des ersten Drama ein. Der Opfertod selbst bildete die Katastrophe im Mittelstücke [1]. Im Schlussdrama, den Priesterinnen, erschien die Heldenjungfrau gerettet als Priesterin der Artemis zu Tauroi, wo Orestes sie findet, und mit ihr dem Tode entgeht durch eine schleunige Flucht [2]. Eine zweite Trilogie des troischen Sagenkreises bildete Aeschylos aus dem poetischen Kerne der Ilias in seinen Myrmidonen, Nereïden und Phrygern, auch genannt Hektor's Auslösung. Das erste Stück zeigte den zürnenden Helden in Gesellschaft des Patroklos in seinem Zelte entfernt von dem wilden Schlachtgetümmel, worin seine Gegenwart so schmerzlich vermisst wurde. Seine Myrmidonen, die den Chor bildeten, bewegten ihn endlich, sie unter Anführung des Patroklos an dem Kampfe Theil nehmen zu lassen. Das Stück endete mit dem Tode des Patroklos. Im Mitteldrama empfängt Achilleus vom Nereidenchore, welchen Thetis anführt, neue Waffen, und rüstet sich zum Kampfe, in welchem Hektor fällt. In den Phrygern, die als Chor dem Priamos zur Seite standen, wurde der geschleifte Leichnam des Hektor von Achilleus dem Vater ausgelöst [3]. Achilleus war in allen drei Tragödien die Hauptperson. Auch trat

---

1) Schön ist der Hergang der Opferung im Ag. 230 ff. beschrieben. Vielleicht haben wir hier einen Rückblick des Dichters auf sein früheres Drama, das nur zweimal erwähnt wird, Suidas v. *κυδάζεται*, und Schol. Arist. Ran. 1302 (wahrscheinlich die Anrede des Kalchas an Agamemnon).

2) Die Ἱερεῖαι (Hesych. v. *κασωλάβα*, Schol. Soph. Oed. Col. 791. Macrob. Sat. 5, 22) gehören zu den Tragödien des Aeschylos, worin Mystisches vorkam, Eustrat. ad Aristot. Eth. 3, 2 p. 40 A. Vgl. Näke Sched. crit. pg. 31. Auf den Chor der *μελίσσαι* oder Artemispriesterinnen gehen die Worte bei Arist. Ran. 1305.

3) Hermann de Aeschyli Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus 1833, Opusc. T. 5 pg. 136—163. Welcker Tril. p. 415 ff. Droysen 2 p. 237 ff. Die Römer machte Attius mit diesen und noch andern aus der Ilias geschöpften Dramen bekannt, deren übersetzte Bruchstücke vielfach zur Restauration der Originale beitragen können. Vgl. Nieberding, Ilias Homeri ab L.

derselbe in der Trilogie auf, welche die Thaten und den Tod des Memnon nach der Aethiopis des Arktinos[1]) darstellte. Hiervon sind freilich nur zwei Stücke bekannt, Memnon[2]) und die Seelenwägung[3]). Das erste, wovon kein einziges Bruchstück namhaft angeführt wird, zeigte den schwarzen König der Aethiopen im ausländischen Waffenschmucke und im vollen Glanze seiner Kriegsthaten als Besieger des Antilochos, um dessen Tod die Achäer, aus denen vermuthlich der Chor bestand, trauern. Nestor durfte hier nicht fehlen. Um Antilochos zu rächen, tödtet Achilleus den Memnon im Zweikampfe. Dieses war der Inhalt der Seelenwägung, die mit der Entrückung der Leiche des Memnon durch die Luft endete, und gewiss keinen beruhigenden Schluss gewährte. Daher ist noch ein Schlussstück anzunehmen, worin die Apotheose des Memnon vorkam, welche Eos sich für ihren Liebling von Zeus erbeten hatte[4]). Ausserdem ist aus der Aethiopis noch eine ganze Trilogie, wie es scheint, entnommen, nämlich das Waffenurtheil, die Thrakerinnen und Salaminierinnen. Sie enthielt die Schicksale der Telamoniden Ajas und Teukros[5]), und schloss mit

---

Attio poeta in dramata conversa, Progr. Conitz, Aug. 1838. Düntzer Livius Andron. pg. 20. Ausführlich hat zuletzt Ad. Schöll (Beiträge zur Gesch. d. Gr. Poesie 1, 1) sowohl über diese tragische Ilias des Attius (p. 318 ff.), als auch über die Myrmidonen (p. 313 ff.), 360 f. 373 f. 391—411), Nereïden (p. 366 ff. 412 f.) und Phryger des Aeschylos (p. 422 ff. 451 ff. 302 ff.) gehandelt, und damit die Achilleïs des Ennius verglichen (p. 472—498). Ueber das Schweigen des Achilleus und die Tanzbewegungen des Phrygischen Chores s. oben p. 233 f.

1) Oben B. 1 p. 379 f.

2) Oben p. 243. Vielleicht sind die 7 Verse (Auct. de incr. Nili hinter Herod. p. 788 Wessel.) aus dem Memnon.

3) Oben p. 169. 239. Diese ψυχοστασία wird nicht häufig citirt. Hesych. v. ἀνηκίδοτι und v. αὐριβάτας. Die Klage der Thetis über den Tod des Achilleus bei Plat. de Rep. 2 extr. (Euseb. Pr. ev. 13, 3) gehört nicht hierher. Denn eine Memnontrilogie konnte nicht auch eine Achilleïs sein, obgleich Hermann (de Aeschyli Psychostasia p. 6. 14), Welcker (Tril. p. 436 f. und im Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 33 f.) und Droysen (2 p. 243 f.) zu einer solchen Annahme geneigt sind. Indess musste eine Tragödie des Aeschylos vorhanden sein, in welcher der Tod des Achilleus durch den von Apollo gelenkten Pfeil des Paris vorkam. Keiner der erhaltenen Titel weist aber darauf hin.

4) Prokl. Chrest. p. 479 Gaisf. Die Mutter des Memnon nannte Aeschylos eine Kissia (Str. 15, 728 A = 1058 B) d. h. eine Amazone (Choeph. 421). Die gewöhnliche Sage, die auch Pollux u. a. dem Aeschylos unterschieben, nennt Eos.

5) Hermann de Aeschyli tragoediis fata Ajacis et Teucri complexis, 1838. Welcker Tril. 438 ff.

der Aussöhnung des Teukros mit seinem Vater auf der Insel Salamis. Das Waffenurtheil, welches auch in der kleinen Ilias des Lesches vorkam 1), stellte den Sieg des Odysseus im Wettstreite um die Waffen des Achilleus dar. Athena, welche Schiedsrichterin war, durfte nicht fehlen. Ihr stand ein Chor zur Seite, der entweder aus Achäern, oder aus unparteiischen Kriegsgefangenen der Troer bestand 2). In dem Mittelstücke, welches den auf die Entscheidung des Waffenstreites erfolgten Wahnsinn und Selbstmord des Ajas zur Anschauung brachte, bildeten Thrakische Frauen als Kriegsgefangene im Zelte des Helden den Chor; daher die Benennung der Tragödie 3). Die dritte Tragödie, ebenfalls nach dem Chore benannt, führt zur Insel Salamis, der Heimath des Ajas. Trauer um den gefallenen Helden füllte die Lieder der Salaminischen Frauen. Teukros 4) als Hauptperson des Stücks, vertheidigt sich gegen die Beschuldigungen des Telamon, der ihn eines Verraths an seinem Bruder Ajas beschuldigt. Athena stiftet Frieden und setzt zur Ehre des Ajas ein Fest auf Salamis, die Ajanteen, ein, wie sich wohl vermuthen aber nicht beweisen lässt.

7. Den Untergang Ilion's, welchen die Sage vom Bogen des Philoktetes abhängig machte, scheint Aeschylos mit dieser zu einem trilogischen Ganzen verknüpft zu haben. Es sind nämlich Titel von drei Stücken bekannt, die sich ohne Zwang diesem mythischen und dramatischen Zusammenhange fügen, die Lemnier, Philoktetes und die Phrygierinnen 5). Da in dem ersten Stücke Philokte-

---

Droysen 2 p. 248 ff. Gruppe, Ariadne p. 377 ff. Vgl. Rhein. Mus. Suppl. II, 1 p. 38 ff. Die Römischen Nachbildungen von Attius, Pacuvius und Ennius hat Hermann nach den erhaltenen Bruchstücken sorgfältig verglichen. Vergl. auch Nieberding, Ilias Homeri a L. Attio in dramata conversa (1838) p. 18 ff.

1) Oben B. 1 p. 382.

2) Hermann hat (p. 4) nach dem Schol. Arist. Ach. 883 auf einen Nereidenchor und Thetis geschlossen. Jedoch ist dies sehr unwahrscheinlich.

3) Schol. Sophocl. Aj. 134. Die Bruchstücke dieser Θρῇσσαι (p. 12 f. Hermann) sind sehr unbedeutend. Vergl. jedoch Süvern über einige historische Anspielungen in der Gr. Trag. p. 28.

4) Aristoph. Ran. 1040. Der Vers dieser Tragödie bei Herodian. περὶ μονηρ. λεξ. p. 37 steht auch in Cramer's Anecd. T. 3 p. 293, 13.

5) Alle drei Titel liefert das alph. Verzeichniss. Welcker hat zuerst (Rh. Mus. 1837 p. 466—496) diese Trilogie nachgewiesen. Früher galt der Philoktetes für eine ganz vereinzelte Tragödie des Aeschylos; Droysen 2 p. 261 f.

tes die Hauptperson war, so muss es ebensowohl nach dem Protagonisten als nach dem Chore benannt worden sein; und in der That finden sich auch alle auf den Lemnischen Philoktetes bezüglichen Fragmente unter dem Titel Philoktetes citirt [1]. Sophokles und Euripides, die beide nur den Lemnischen Philoktetes auf die Bühne brachten, hatten keine doppelte Bezeichnung nöthig. Aeschylos' Lemnier hat Dio Chrysostomos nach seiner Weise mit den Stücken des Sophokles und Euripides verglichen und uns manchen guten Wink über die verschiedene Oekonomie dieser drei denselben Stoff behandelnden Dramen gegeben [2]. Dass Aeschylos sein Stück so einrichtete, dass darin die Erscheinung des Philoktetes vor Ilion mit Nothwendigkeit motivirt erschien, versteht sich von selbst. Nach vollbrachter Heilung durch Asklepios oder Machaon erfolgten seine Kriegsthaten; namentlich der Sieg über Paris, worüber Menelaos hoch erfreut war [3]. Aber noch immer war der Zweck, zu welchem Philoktetes nach Troja geholt worden war, nicht erfüllt. Dass daher die Hellenen den Fall des Paris als günstiges Vorzeichen der Einnahme Ilion's betrachteten, muss nothwendig am Schlusse des Mittelstücks vorgekommen sein. Das Schlussdrama stellte also den Jammer der Phrygischen Frauen um den Sturz ihrer Stadt und den Tod des Astyanax dar [4]. An den Untergang Ilion's knüpft sich auch das Schicksal des Lokrischen Ajas, der in wilder Siegsfreude sich als den verruchtesten Frevler bewies, und durch Schändung der Kassandra und durch Verhöhnung der Athena sich den Keim des eignen Verderbens pflanzte, das ihn auch auf seiner Heimfahrt im Meere auf eine furchtbare Weise er-

---

1) Die Bruchstücke sind mit Hinzuziehung der Ueberbleibsel der Lat. Uebersetzung des Attius am sorgfältigsten von Hermann zusammengestellt de Aeschyli Philocteta, 1825. Opusc. 3 p. 113—128. Vgl. Regel de re tragica Rom. p. 50.

2) Or. 52. Hasselbach über Sophokles' Philoktet 1 p. 160 ff. Gruppe, Ariadne p. 435 ff.

3) So die kleine Ilias, oben B. 1 p. 382. Leider ist aus dem Philoktet vor Troja kein einziges Bruchstück bekannt.

4) Gerade auf diesen gehen die Verse des Aeschylos bei Arist. Ran. 1451. Welcker Rh. Mus. 1837 p. 483 f. Supplem. II, 1 (1839) p. 40 ff. Hermann (de Aeschyli Psychost. p. 14—18) erkennt dieses Schlussstück der Philoktetes-Trilogie nicht an. Die Entscheidung ist hier sehr misslich.

eilte [1]). Die Geschichte kam in den Nosten vor. Auch hat Aeschylos den eigentlichen Kern der Odyssee, die Heimkehr des Odysseus als eines unbekannten Bettlers in der tiefsten Erniedrigung, den Uebermuth der Freier an ihm und seiner ganzen Familie, und die an diesen genommene Rache höchst wahrscheinlich in der Trilogie „Knochenleser, Zecher und Penelope" dargestellt. Der Chor der Ostologen um die Tafel der schmausenden Freier und Iros dem Odysseus gegenüber an ihrer Spitze, war recht dazu geeignet, Mitleid für den unbekannten Helden, und Hass gegen die Freier zu erregen. Eurymachos war unter diesen der übermüthigste [2]). Der Mord der Freier kam im Mittelstücke vor, das nach dem Chore die Zecher hiess [3]). Im Schlussdrama, Penelope [4]), trat die Erkennung und die Aussöhnung mit den Ithakesiern ein. Ausserdem hat Aeschylos die Homerische Nekyia in seinen Psychagogen oder Todtenbeschwörern dramatisirt. Ob aber dieses Drama zu einer Trilogie gehörte, die den Tod des Odysseus zum Endpunkte hatte, bleibt ungewiss. Ein Bruchstück, welches aus der Wahrsagung des Tiresias in der Unterwelt entnommen ist, scheint eine solche Tendenz anzudeuten [5]). Was nun endlich noch die übrigen Tragödien des Aeschylos anlangt, so scheint Hypsipyle eine der vorzüglichsten gewesen zu sein, und vielleicht in die Mitte einer Trilogie gehört zu haben. Der Lemnische Männermord und seine Folgen für die Thäterinnen konnte den Stoff der Hypsipyle, der Argo oder der Ruderer und der Kabiren bilden.

---

1) Hom. Od. δ', 499 ff. Nur ein einziger Vers des Ajas an Kassandra, worin Apollo verhöhnt wird, hat sich gerettet, Zenob. 6, 14. Plut. prov. 7. Welcker, welcher früher den Lokrischen Ajas in die Trilogie „Ilion's Zerstörung" brachte (p. 440 ff. vgl. Droysen 2 p. 230), hat in der neuesten Uebersicht der Aeschylischen Tragödien (Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 29) denselben ganz vergessen.

2) Das einzige Bruchstück bei Ath. 13, 667 C (vgl. 11, 782 E, Tzetz. ad Lyc. 778) enthält eine Klage des Odysseus über die unwürdige Behandlung, die er von Eurymachos erfuhr. Vgl. Athen. 1 p. 17 D. Welcker Tril. p. 432 ff. Nachtrag p. 161 ff. 332 f. Droysen 2 p. 231.

3) Arist. fr. 204 p. 111 Dind.

4) Etym. M. v. αἰδοιέστατος p. 31, 3. Nach Hom. Od. τ', 172 ff.

5) Schol. Hom. Od. λ', 133. Andres aus dem Chore der Psychagogen s. bei Arist. Ran. 1297 ibiq. Schol. Vergl. Hesych. v. δρώπτειν. Suid. v. σταθερόν. Poll. 10, 1. Schol. Apoll. Rh. 2, 846.

Mit bewaffneter Hand zwingen die männerlosen Lemnierinnen die vom Sturm verschlagenen Argonauten zu einer ehelichen Verbindung mit ihnen[1]. Iason feiert unter den Chorliedern der Lemnischen Kabiren seine Hochzeit mit der Königin Hypsipyle, wobei die Argonauten zugegen sind[2]. Ungewisser dagegen sind die Trilogien, die das Schicksal des Perseus, des Herakles und des Ixion umfassten, weil zu jeder derselben sich nur zwei Dramen zusammen finden lassen, deren innere Verbindung nicht einmal nothwendig ist. In den Phorkiden war offenbar Perseus die Hauptperson, indem er sich der Hülfe der Gräen zur Erlangung des Medusenhauptes bediente, um den Befehlen des Polydektes nachzukommen[3]. Die Schicksalsidee musste aber in der Bestrafung der Medusa enthalten sein, die sich stolz über Pallas Athena erhoben hatte. Im Polydektes, den nur das alphabetische Verzeichniss als Drama des Aeschylos anerkennt, musste die Bestrafung des Akrisios sowohl als des Polydektes vorkommen, um den Stoff tragisch zu gestalten[4]. Dieselbe Wendung des Schicksals dürfen wir auch wohl in dem Ausgange des Heraklesmythus, wie er in der Alkmene oder den Herakleiden des Aeschylos dargestellt war, annehmen, nämlich die endliche Rache, welche Alkmene an dem Eurystheus für die ihrem Sohne auferlegten Leiden nimmt, und die Aussöhnung der Herakleiden durch die Attische Gerechtigkeit[5]. Endlich die Sage von dem Frevler Ixion, den Zeus selbst von Blutschuld gesühnt hatte, und der dennoch wieder in neue Verbrechen sich stürzte, und im wilden Verlangen nach dem Genusse der Hera eine Wolke umarmte, welche das Halbthiergeschlecht der Kentauren gebar, scheint sehr geeignet zu einer Trilogie zu sein.

---

1) Schol. Apoll. Rh. 1, 773. Welcker 311. Nachtrag 100. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 51.

2) Schol. Pindar. Pyth. δ', 303, Athen. 10, 428 F.

3) Sturz Pherecyd. fr. p. 72. 90 ed. II; Heyne zu Apollod. p. 118 ff. Scriptt. rerum myth. I, 130. 137. II, 110—12. Die Phorkiden des Aeschylos (Eratosth. Cat. 22 p. 17 Schaub. Hyg. P. A. 2, 12; die Stelle in Aristot. Poet. 18, 5 ist nach Ritter p. 212 untergeschoben) enthielten Sikelismen, Ath. p. 402 B.

4) Welcker nimmt (pag. 378) noch eine Danae als Vorspiel an.

5) Alkmene nur bei Hesych. v. ἀποστάς. Die Herakliden bei Stob. Serm. 123 und Hesych. v. ἀμφιμήτορες und v. ἐπιγλώσσω. Welcker 564.

Stand die blutige Hochzeit des Peirithoos, an welcher Kentauren und Lapithen als Gäste sich bekriegten, damit in Verbindung, so haben wir wenigstens zwei Dramen des Aeschylos, Ixion und die Perrhäberinnen, die zusammen gehört haben können. Jedoch ist eine solche Annahme sehr problematisch [1].

8. Satyrspiele. Nach dem Ausdrucke des Pausanias, dass Aeschylos die ausgezeichnetsten Satyrspiele gedichtet habe [2], sollte man vermuthen, dass auch sonst häufig von diesen die Rede sei. Aber dem ist nicht so. Ausser den schon oben erwähnten, Proteus, Prometheus Feuerzünder, Lykurgos und der Amymone, sind nur noch fünf bekannt, Kirke, Kerkyon, die Herolde, der Löwe, und Sisyphos der Ausreisser, also im Ganzen nur neun [3]. Die übrigen sind spurlos verschwunden, indem sie nicht einmal das Alexandrinische Zeitalter erreicht zu haben scheinen. Die Kirke enthielt offenbar die lächerliche Verwandlung der Gefährten des Odysseus in grosse und kleine Schweine, mit denen der Satyrchor Kurzweil trieb und sie zum Braten sehr appetitlich fand [4]. Im Kerkyon wurde das Abenteuer des Theseus mit diesem mordlustigen Riesen von Eleusis durch den Satyrchor als Bundesheer des Attischen Königs vielleicht auf ähnliche Weise ins Lächerliche gezogen, wie die Blendung des Polyphemos im Kyklopen des Euripides [5]. Die Keryken oder Herolde wa-

---

1) Die wenigen Fragmente des Ixion (Stob. Serm. 122. Ath. 4, 177 A. 182 C. Hesych. v. ἱερεῖτιν. Cramer Anecd. 1, 62) und der Perrhäberinnen (Ath. 11, 476 C. 499 A. Hesych. v. ἀπαιόλη) geben keine Auskunft über den Fabelinhalt. Welcker 547. 559. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 32.

2) Diog. Laert. 2, 133. Hesych. Illustr. p. 38 Orelli. Paus. 2, 13. 6. Vergl. Friebel, Satyrographorum fragmenta, 1837. Hermann, Class. Journ. Vol. 19 p. 277 ff.

3) Der Biogr. giebt im Ganzen nur 5 an; diese Zahl fand er nämlich in den überlieferten Listen verzeichnet. Ad. Schöll (Beiträge I, 1 p. 8) hat 14 Stück herausgebracht, wovon aber die 5 neu hinzugekommenen höchst unsicher sind, nämlich Kallisto (Hesych. v. πανίας βήσσας), Dionysos' Ammen (Argum. Eur. Med. Schol. Arist. Eq. 1318. Welcker Nachtrag p. 66), Isthmiasten oder Theoren, Netzzieher, und Oreithyia. Vgl. Welcker Tril. 340. Nachtrag 286. 88.

4) Chamaeleon περὶ Αἰσχύλου (bei Athen. 9, 375, C. D) hatte offenbar die Kirke (Hesych. v. αὐτόφορβος, u. v. ζυγώσω) vor Augen. Es gab auch Komödien unter diesem Titel von Anaxilas und Ephippos. Meineke hist. crit. com. Gr. (1839) p. 352. 407.

5) Auf den Muth des Silenos geht der Vers bei Poll. 10, 173. Als Satyrspiel führt Hesych. v. ἀπεψύχη u. v. εὐληματεῖ den Kerkyon an.

ren vermuthlich Satyrn im Dienste des nimmersatten Herakles auf seiner Expedition gegen das Erymanthische Schwein [1]). Auch der Löwe scheint aus dem Mythenkreise des Herakles entnommen zu sein [2]). Die täppischen Satyrn mögen sich bei der Erwürgung des mähnigen Ungeheuers gar drollig ausgenommen haben. Was endlich den Ausreisser Sisyphos betrifft, so war darin die Schlauheit des schlauesten aller Sterblichen noch jenseit des Grabes auf eine höchst ergötzliche Weise geschildert. Wie eine übergrosse Feldmaus hebt er sich zum Lichte der Sonne empor, um seine Frau für die ihm nicht erwiesenen Todtenehren zu züchtigen, und geräth als bleiches Schattenbild unter die Satyrn, mit denen er geisterhaft schwelgt und trinkt und lacht und nicht zurückkehren will in das dunkle Reich des Pluto, bis Hermes den Flüchtling ertappt und ihn mit Gewalt hinabzieht zur ewigen Strafe des Steinwälzens [3]).

Neunter Abschnitt.

Sophokles aus Kolonos.

1. Leben und dichterischer Charakter.

1. In Kolonos, einer nur zehn Stadien von Athen entfernten Ortschaft [4]), die von ihrer hohen Lage, von wo man die Hauptstadt bequem übersehen konnte [5]), den Namen hatte, ist Sophokles geboren [6]). Sein Vater hiess Sophil-

---

1) Poll. 10, 68 u. 186; vergl. 9, 136. Phot. Lex. v. πυρσοκόρσον.

2) Steph. Byz. v. χώρα.

3) Den Mythus erzählt Pherekyd. fr. p. 165 ed. H. Die Grundzüge sind in den wenigen Bruchstücken noch sichtbar, Ael. hist. an. 12, 5. Etym. Gud. pag. 321. Poll. 10, 20 u. 78. Vgl. Welcker 555. Nachtr. 316. Droysen 2, 271.

4) Thukyd. 8, 67.

5) Soph. Oed. Col. 14.

6) Cic. de fin. 5, 1. Suid. v. Σοφοκλῆς. Vita Soph. Gr. Marm. Par. ep. 57. Argum. Soph. Oed. Col. Schol. Aristid. p. 485 Dind.

los 1) und war reich genug, um seinen einzigen Sohn durch die besten Lehrer in Athen den Edelsten gleich erziehen zu lassen. Er besass eine Waffenfabrik, die er, wie der Vater des Demosthenes, welcher zu den würdigsten und reichsten Männern Athens gehörte 2), durch Sklaven betreiben liess 3). Vielleicht hatte er auch Grundstücke in der Attischen Ortschaft Phyle oder Phlya, wornach Sophokles von Einigen ein Phylasier oder Phlyasier genannt werden konnte 4). Das Geburtsjahr des Dichters lässt sich am besten nach seinem ersten Siege bestimmen, welchen er einer sicheren Nachricht zufolge unter dem Archon Apsephion 5) d. h. Ol. 78, 1=468 vor Chr. über Aeschylos davon trug, als er 27 Jahre zählte. Dazu kommt noch die bestimmte Angabe, dass Sophokles in einem Alter von 90 Jahren unter dem Archon Kallias, d. h. Ol. 93, 4=405 gestorben sei 6); folglich fällt seine Geburt unter Philippos Ol. 71,

---

1) Anthol. Pal. VII, 21. Mar. Par. ep. 57. Clem. Alex. Protr. p. 48 A Sylb. Tzetz. Chil. 6, 69. Boeckh Corp. Insc. 1 p. 320. Bei Diodor. Sic. 13, 103 stand früher Θεόφιλος statt Σόφιλλος. Verschieden davon ist der Komiker Σώφιλος (Arcad. p. 34, 14). S. Meineke hist. crit. com. Gr. p. 425.

2) Plut. Vita Dem. 4 p. 847: τῶν καλῶν καὶ ἀγαθῶν ἀνδρῶν.

3) Vita Soph., wo zugleich berichtet wird, Aristoxenos (Mahne p. 150) und Istros (Siebelis p. 65) hätten den Sophillos selbst für einen Arbeiter oder Waffenschmidt ausgegeben, was die Sache nicht ändert. Mit Recht sagt Plin. N. H. 37, 2, 1 von Sophokles, er sei *principe loco natus*. Lessing (Leben des Sophokles, 1760, zuerst herausgeg. von Eschenburg 1790, wiederholt in der neuesten Ausg. von Lessing's sämmtlichen Werken Berl. 1839, B. 6 p. 292) hat sich daher umsonst bemüht, jene Nachrichten verdächtig zu machen. Dass die Komiker den Sophokles sowie den Demosthenes niemals wegen ihrer Geburt durchgezogen haben, beweist nur, dass beide über allen Tadel erhaben waren und spricht mehr als alles Uebrige für die Reinheit und Biederkeit ihres Charakters. Ueber Sophokles' Leben überhaupt vgl. C. W. Lange commentat. de Sophoclis vita particula, Halle, 1833 (geht nur bis zum ersten tragischen Siege des S.). Ferdin. Schultz de vita Sophoclis poetae, Berl. 1836, wo auch die ältere Litteratur nach Fabric. bibl. 2 p. 195 f. edid. Harles angegeben ist. Eine Charakteristik des Sophokles hat Fr. Jacobs geliefert in d. Nachträgen zu Sulzer B. 4 (1793) pag. 86—147. Vergl. Thudichum, Soph. 1 p. 269 ff.

4) Nicht Phliasier, wie der Biogr. gewiss unrichtig aus Istros anführt. Lange 7. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch Diokles der Komiker (nach Suidas ein Ἀθηναῖος ἢ Φλιάσιος, Meineke hist. crit. com. Gr. p. 251) eigentlich ein Phlyasier war.

5) Plut. Vita Cim. 8 p. 483 E. Vergl. E. R. Lange de Aeschylo, Progr. gymn. Frider. Berl. 1832 p. 4. Oben 218. Clinton Fasti Hell. 2 p. LVI. 29.

6) Diod. Sic. 13, 103. Das Mar. Par. ep. 65 nennt denselben Archon,

2 = 495 vor Chr., wie der Gr. Biograph ganz richtig bemerkt [1]), als Aeschylos dreissig Jahre alt war [2]). Bestätigt wird dieses Geburtsjahr des Sophokles auch noch durch die Nachricht, das der Dichter sieben Jahre vor dem Ausbruche des Peloponnesischen Krieges (Ol. 85, 3 = 438 vor Chr.) in einem Alter von siebenundfunfzig Jahren Feldherr im Samischen Kriege gegen die Stadt Anaia gewesen sei [3]). Daher ist das Epigramm, welches Sophokles im fünfundfunfzigsten Lebensjahre an Herodotos gerichtet zu haben versichert [4]),

---

giebt aber dem Sophokles 91, Lukian (Macrob. 24) dagegen 95, und Valer. Max. 8, 7, 12 sogar gegen 100 Lebensjahre.

1) Das Mar. Par. giebt dem Dichter bei seinem ersten Siege 28 Lebensjahre, lässt ihn also schon Ol. 71, 1 = 496 geboren werden, was mit der Angabe seines Todesjahres in einem Alter von 91 Jahren unter Kallias genau übereinstimmt.

2) Nicht siebenzehn, wie der Biogr. angiebt, oder gar sieben (Schol. Arist. Ran. 75); denn sonst müsste Aeschylos erst 512, oder 502 geboren sein, was sich mit keiner Nachricht verträgt. Eben so wenig ist Euripides 24 Jahre jünger als Sophokles, wie derselbe Biogr. behauptet (vgl. Schol. Arist. Ran. 75); denn jener wurde (nach Diog. La. 2, 45, Plut. Sympos. 8, 1 p. 717 C. Vita Euripid. bei Elmsley Bacch. pg. 172 ed. Lips. und Suidas) Ol. 75, 1 = 480, also nur 15 Jahre nach Sophokles geboren. Uebrigens setzt Suidas Sophokles' Geburt Ol. 73 (d. h. Ol. 73, 3 = 486 oder 17 Jahre vor Sokrates, welcher 77, 4 = 469 das Licht der Welt erblickte) und lässt ihn dennoch 90 alt werden, d. h. bis Ol. 96, 1 = 396 leben. Dass aber Soph. bereits gestorben war, als Aristophanes seine Frösche Ol. 93, 4 = 405 unter dem Archon Kallias (Argum. Ran.) auf die Bühne brachte, wissen wir aus diesem Stücke ganz bestimmt (V. 67—78), und wird auch durch Phrynichos bezeugt (Meineke hist. critic. com. Gr. p. 157), welcher seine Musen gleichzeitig mit Aristophanes' Fröschen an den Lenäen aufführte (Arg. Ran. u. Soph. Oed. Col. p. 6. Herm.). Euripides aber war unter demselben Archon (Diod. 13, 103 nach Apollodor) noch vor Sophokl. gestorben (Thom. Mag. Vita Eurip.), d. h. gegen das Ende 406 vor Chr., Sophokles dagegen starb zu Anfange 405, so dass beide Dichter an den nächsten Lenäen, d. h. Ende Decembers desselben Jahres, von Aristophanes in der Anterwelt aufgeführt werden konnten. Hieraus folgt nun, dass Sophokles die Zeit der Dionysischen Feste des Jahres 405 nicht mehr erlebte, und daher nicht in Folge eines tragischen Sieges oder überhaupt an den Dionysien gestorben sein kann (oben p. 155 N. 1); um so weniger, wenn die Lenäen gleichzeitig mit den ländlichen Dionysien waren, wie Fritzsche (de Lenaeis Atheniensium festo, praef. p. 6, im Index lectt. Rostock 1834, de Lenaeis Atticis mantissa, Rostock, Febr. 1837, p. 18, auch de Lenaeis Atheniensium festo. Comm. I. Rost. März 1837, p. 9 f. comment. II. Pfingstprogr. 1837, p. 71 f. vergl. Quaest. Aristoph. 1 pag. 68) gegen Böckh (ob. p. 29 ff. 125 f.) behauptet; denn in diesem Falle sind sie im Poseideon oder Spätherbste, und nicht erst im Lenäon, welchen Fritzsche bei Hesiodos für den Poseideon der Athener, bei den Asiaten aber für den Anthesterion erklärt (Comm. I. p. 14. 16. 19 ff. 32. Comm. II. p. 60. 76) gefeiert worden.

3) Suid. v. Μέλιτος. Schol. Aristid. orat. pg. 182 Frommel. Vita Soph. Str. 14 p. 638 C = 946 A.

4) Plut. an seni sit ger. resp. 3 p. 785 B.

offenbar Ol. 85, 1 geschrieben, als der Samische Krieg eben ausgebrochen war[1], und Sophokles kurz vorher seine Antigone aufgeführt hatte[2].

2. Die Jugend des Sophokles fällt noch in die Zeit des Kampfes gegen die Perser, während welches die Athener zum Bewusstsein ihrer unüberwindlichen moralischen Kraft gelangten. Die rasche Entwickelung und Ausführung grosser politischer Pläne, die rege Theilnahme des Attischen Bürgers an allem, was den Glanz und die Macht des neuen Lebens heben und fördern konnte, und der immer neue Umschwung der Ideen, mussten nothwendig einen höchst wirksamen Einfluss auf ein empfängliches Gemüth ausüben, das noch dazu durch die praktische Richtung der Attischen Erziehung von allen Seiten angeregt und zum Begriffe sittlicher Schönheit im Staate herangebildet wurde. In den Leibesübungen und in der Musik zeichnete sich Sophokles als Knabe aus, und erhielt nach Istros' Zeugnisse (bei seinem Biographen) in beiden Künsten den Siegskranz. In der Musik und Orchestik hatte er den berühmten Lampros zum Lehrer[3], welcher mit Pindaros und Pratinas denselben Stil ausbildete[4]. Am Tage der Schlacht bei Salamis, d. h. am zwanzigsten Boëdromion Ol. 75, 1 (5. Okt. 480 vor Chr.), hatte Sophokles, der ohne Zweifel als Knabe von funfzehn Jahren mit andern Kindern der Sicherheit wegen aus Athen nach Salamis hinüber gebracht worden war[5], das Glück, an der Siegsfeier Theil zu nehmen, und während die Athener im Kreise die Trophäen umstanden, das Epinikion den frohlockenden Siegern zur Laute vorzusingen[6]. Geschicklichkeit

---

1) Thukyd. 1, 115. Schol. Arist. Vesp. 283. Seidler bei Hermann Antig. Soph. p. XLVIII. Poppo Proleg. ad Thucyd. T. 2 p. 466.

2) Argum. Ant. Boeckh, Abh. der Berl. Akad. der Wiss. 1824 p. 58. Gr. trag. princ. p. 102. Corpus Inscr. Vol. 2 p. 320. 342. Wex Proleg. ad Antig. p. 26 f. Ritschl de Agathone, cap. 6.

3) Auct. Vitae Athen. 1 p. 20 F.

4) Oben B. 2, 2 p. 322. Vergl. Cornel. Nep. Epam. 2. Der Komiker Phrynichos dagegen, welcher dem neuern Stile des Phrynis huldigte, fand Manches an Lampros zu tadeln, Athen. 2 p. 44 D. Vgl. Plat. Menex. p. 236 A. Athen. 11 p. 506 F. Lessing p. 299 f.

5) Herod. 8, 41. Diod. Sic. 9, 15. Corn. Nep. Them. 2 extr.

6) Auct. Vitae. Athen. 1 p. 20 F. Uebrigens ist die Nachricht von dem Gemälde, welches den Sophokles dargestellt haben soll, sehr zu bezweifeln, Böttiger Archäol. der Malerei p. 279.

und Körperschönheit verschafften dem Knaben diese Ehre an demselben Tage, wo Aeschylos mitgekämpft hatte[1]) und gewiss nicht fehlte bei der genannten Siegsfeier, an demselben Tage, wo Euripides auf derselben Insel geboren wurde[2]).

3. Von dieser Zeit an bis zu seinem ersten Auftreten als tragischer Dichter im achtundzwanzigsten Lebensjahre hören wir gar nichts von Sophokles. Was der Biograph im allgemeinen bemerkt, er sei wie durch sein Leben so auch durch seine Poesie gleich ausgezeichnet gewesen, habe eine gute Erziehung genossen und im Ueberflusse zeitlicher Güter gelebt, und sich im Attischen Staate und auf Gesandtschaften als Mann von erprobter Rechtschaffenheit bewiesen, fasst das Resultat des ganzen Lebens eines berühmten Mannes zusammen, ohne auf die Zeitumstände Rücksicht zu nehmen, die dem Streben eines edlen Geistes eine bestimmte Richtung geben, und ihm die geeignete Laufbahn eröffnen, die er mit Ruhm verfolgen und worin er seine Befriedigung finden kann. Nun muss aber ein so entschiedenes Talent für tragische Kunst, wie wir in Sophokles erkennen, schon früh zum Selbstbewusstsein seiner eignen Kraft gelangt sein, um mit einer so strengen Konsequenz seinen Lebenszweck bis zum Rande des Grabes zu verfolgen. Man erwäge, dass gerade in der empfänglichen Jugendperiode des Sophokles die Attische Tragödie sich dem öffentlichen Leben angeschlossen und unter dem unermesslichen Beifalle der ganzen Nation zum Bildungsmittel des sittlichen Charakters erhoben hatte. Als Phrynichos die Phönissen auf die Bühne brachte, war Sophokles 19, und als Aeschylos die Perser aufführte, 23 Jahre alt. Beide Didaskalien erhielten den ersten Preis. Durch sie war der Einfluss entschieden, den die tragische Kunst von nun an unter dem beispiellosen Wetteifer der Dichter und der erhebenden Aufmunterung des Attischen Volks auf das öffentliche Leben ausüben sollte. Kein Wunder also, wenn ein von Natur reich begabter Geist sich in der Gunst des Augenblicks, da die Zeit des Kampfes längst vorüber war und das Attische Volk sich im regen

1) Oben p. 213. 2) Plut. Symp. 8, 1 p. 717 BC.

Streben nach ruhmvoller Grösse und geistiger Ausbildung dem heitern Genusse der Früchte dieses Kampfes hingab, hinreissen liess von der Begeisterung für die tragische Kunst und ihr sein ganzes Dasein zu widmen beschloss. Zu Anfange jener Periode stand noch Themistokles, bald darauf aber Kimon an der Spitze des Staats, welcher der von seinem Vorgänger gegründeten Seemacht eine rasche Ausdehnung und einen einflussreichen Wirkungskreis verschaffte, zugleich aber den öffentlichen Angelegenheiten eine der Demokratie fremde, seiner aristokratischen Gesinnung entsprechende Richtung zu geben wusste. Doch ein jüngeres Geschlecht, welches im Bewusstsein seiner Rechte und seiner Macht aus der Mitte des Volks erwachsen war, betrachtete die Bestrebungen des Kimon und seiner Partei als den traurigsten Rückschritt der Zeit, die schon so bedeutende Veränderungen im Volksleben geboten und bewirkt hatte. Der Kimonischen Richtung ward daher nach Kräften entgegen gearbeitet, besonders seitdem Perikles, der den herrschenden Geist der Athener kannte, Theil nahm an der Verwaltung des Staats (seit Ol. 77, 4=469) und sich bald an die Spitze der Volkspartei stellte, die ihm seit Ol. 84, 1 die Lenkung der öffentlichen Angelegenheiten allein übertrug. Perikles hegte, obgleich den Alkmäoniden und Peisistratiden nahe verwandt, durchaus demokratische Grundsätze. Sein ehrsüchtiger Geist kannte die Mittel, wodurch die Volksherrschaft zu erstreben war, besser als Kimon, der den Ansichten der guten alten Zeit der Marathonischen Kämpfer huldigte und durch Bündnisse mit den Spartanern der Attischen Oligarchie Vorschub zu leisten suchte. Ohne dem Kimon persönlich zu nahe zu treten, richtete er seinen Einfluss gegen Alles, was irgendwie der Gleichheit der Bürger hinderlich oder gefährlich sein konnte; allen Elementen des Volkslebens öffnete er einen unbegränzten Spielraum, indem er es durchsetzte, dass jeder Attische Bürger Diäten erhielt, um den öffentlichen Versammlungen beiwohnen zu können, und den Gewinn der ergiebigen Bergwerke, die reiche Beute glücklicher Feldzüge unter das Volk vertheilte. Dadurch wurde selbst der Aermste in den Stand gesetzt, seine polititischen Rechte bequemer auszuüben, und sich dem Einflusse des Volksredners hinzu-

geben, der immer der Stimmenmehrheit der staunenden Menge sicher war, wenn es darauf ankam, einen grossartigen Plan durchzusetzen. Mit der sichersten Ruhe und Besonnenheit seines überlegenen Geistes wusste der Olympier, wie die Zeitgenossen den Perikles nannten, alle Kühnheit und Begier, alle Leidenschaft und Kraft der jungen Freiheit zu der festen Energie des Wollens und Könnens zu vereinigen. Und was hat Athen nicht erreicht in dieser kurzen Zeit seiner Blüthe, dergleichen die alte Welt nicht wieder gesehen hat! Die Pracht der Feste und der öffentlichen Gebäude stieg unter Perikles mit jedem Jahre, und trug nicht wenig dazu bei, das Ansehn und die Würde des Attischen Staats in der Meinung der zahlreichen Bundesgenossen in demselben Grade zu erhöhen, als sie den mächtigen Feinden Ehrfurcht gebot. Diese Stellung in der politischen Welt verdankte Athen dem einzigen Perikles und befriedigte die Wünsche der Athener vollkommen, indem sie ihre Kräfte in Thätigkeit erhielt und ihrem Selbstgefühle schmeichelte.

4. Jetzt machte man also andre Anforderungen an das Leben und an die Bildung des Attikers, als in den Zeiten der Perserkriege. Man kämpfte nicht mehr für eigne Habe und Gut und für die blosse Existenz; vielmehr war Ruhm und Beute bei der ausgedehnten Schifffahrt und Seeherrschaft der Athener der gewisse Lohn einer kurzen Mühe. Die ernste Sitte der Marathonischen Zeit hatte dem heitern Genusse Platz gemacht; mit der Einfuhr von Erzeugnissen aller Art wuchs die Menge von Bedürfnissen, welche dem einfachen Ernste der ältern Zeit unbekannt gewesen waren. Selbst die Dichtkunst musste sich des strengen und herben, wiewohl erhabenen Stiles begeben und anfangen in gefälligern Formen, in milderer Menschlichkeit aufzutreten, um dieser neuen Richtung zu entsprechen. In Sophokles fand sie ihren grossen Vertreter. Als dieser noch unter Kimon 468 vor Chr. zum ersten Male in den tragischen Schranken erschien und den Aeschylos besiegte[1]), war Perikles bereits

---

1) Lessing pag. 316 ff. Vergl. Böckh Corp. Inscr. Vol. 2 p. 320. 340. E. R. Lange de Aeschylo p. 13. C. W. Lange de Sophocl. vita p. 18. Oben p. 149 f. 218 f. 246 f. Um zwei Jahre haben sich die Chronologen Euseb. p. 343 Mai, ed. II, und Synkell. p. 254 B ver-

in den Staatsdienst eingetreten, und die neue Bildung hatte schon bedeutende Fortschritte gemacht. War Triptolemos in der ersten Didaskalie des Sophokles [1], so leuchtet ein, dass dieser Stoff von der Einführung des Ackerbaues in Attika eine ganz andre Behandlung erforderte, als von Aeschylos' kriegerischem Geiste zu erwarten gewesen wäre. Es waren die Segnungen des Friedens und der Genuss des ruhigen Besitzthumes, welche der Dichter hier dramatisch verherrlichte; und obgleich derselbe als Jüngling seinen aufstrebenden Geist an den herrlichen Schöpfungen des Marathonischen Kämpfers gestärkt hatte [2], so wich er doch in der Auffassung und Behandlung des tragischen Stoffes von seinem Vorgänger ab, und fügte sich der Bildung seiner Zeit, der die herbe Strenge und das Kolossale der Aeschylischen Kunst nicht mehr zusagte. Kein Wunder also, wenn dem jüngern Dichter gleich bei seinem ersten Auftreten unter der heftigsten Aufregung des Volks der Sieg zu Theil wurde; für die Richtung in der Kunst und im Staate, die Aeschylos vertrat, eine entscheidende Niederlage.

5. Seit dieser Zeit scheint sich Sophokles ausschliesslich mit der Dichtung und Aufführung seiner Tragödien beschäftigt zu haben, und mit jedem Jahre in der Gunst seiner Mitbürger gestiegen zu sein. Wie von Aeschylos, so hat sich auch von Sophokles kein einziges Stück aus der ersten Periode seiner dramatischen Laufbahn erhalten, wenigstens nichts von denjenigen Didaskalien, die noch in die Lebzeiten des Aeschylos fallen. Das älteste Stück, von dem wir eine sichere Nachricht haben, ist die Antigone, deren Aufführung dem Dichter neben Perikles die Feldherrnstelle im

---

rechnet, indem jener bei Ol. 77, 2 anmerkt: *Sophocles tragoediarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit*; dieser zu demselben Jahre: Σοφοκλῆς τραγῳδοποιὸς πρῶτον ἐπεδείξατο. Noch unrichtiger ist die Angabe zu Ol. 78. 1: *Sophocles et Euripides clari habentur tragoediarum poetae*, womit rücksichtlich des Euripides (der damals erst 13 Jahre alt war) auch das Chron. pasch. pg. 162 A übereinstimmt.

1) Plin. N. H. 18, 7: *Sophoclis Triptolemus ante mortem Alexandri annis fere 145.* Also 323 † 145 vor Chr. = 468 vor Chr. Lessing, Werke B. 6 p. 352 ff. 344 ff. ed. Lachmann. Jacobs zu Sulzer B. 4 p. 146.

2) Nichts anders bedeuten die Worte des Biogr. παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε, wobei an keinen systematischen Unterricht in den Regeln der Tragik zu denken ist. Vgl. oben p. 240 f.

Samischen Kriege, d. h. nach Ol. 85, $1 = 440$, erwarb[1]). Da wir nun von dem Biographen erfahren, dass Sophokles damals sieben und funfzig Jahre alt war, so kann die erste Vorstellung jener Tragödie mit ziemlicher Sicherheit bestimmt werden[2]). Es bleibt also eine Leere von beinahe 30 Jahren in der Lebensgeschichte des Sophokles, die jetzt keine Kunst auszufüllen vermag. Die Neuerungen, welche er zuerst bei der äussern Darstellung seiner Dramen eingeführt haben soll, mögen in diese Periode fallen, und schnell von seinen Mitbewerbern Aristeas, Aristarchos, Euripides, Ion von Chios, Achäos, Neophron, Euphorion u. a. angenommen sein. Sie sind jedoch unbedeutend im Vergleich mit denen des Aeschylos, dem das Sceenische überhaupt das Meiste verdankt. Die Schauspielkunst scheint damals schon viele und ausgezeichnete Verehrer gezählt zu haben[3]), so dass der Dichter es nicht mehr für nöthig fand,

---

1) Ob. p. 334 Note 3. Dass der Samische Krieg gemeint ist, geht aus Strabo und d. Argum. d. Ant. sicher hervor. Wir können auch noch das Zeugniss des Ion, eines Zeitgenossen, anführen, welcher den Sophokles auf seiner Kriegsunternehmung kennen lernte, als er auf einer Fahrt nach Lesbos die Insel Chios berührte, und hier von Hermesilaos bewirthet ward, und sich während des Gastmahls mit dem Schullehrer Eretrieus oder Erythräos über die Freiheit und Wahrheit des poetischen Ausdrucks unterhielt. Hier werden dem für die Schönheit eines Knaben zu sehr empfänglichen Dichter die Worte in den Mund gelegt (Athen. 13, 604 C, Köpke de Ionis Chii vita p. 73): *Μελετῶ στρατηγεῖν· ἐπειδήπερ Περικλῆς ποιεῖν με ἔφη, στρατηγεῖν δ' οὐκ ἐπίστασθαι· ἆρ' οὖν οὐ κατ' ὀρθόν μοι πέπτωκε τὸ στρατήγημα;* dazu fügt Ion die gewiss wahre Bemerkung über Sophokles: *τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων.* Die Verdienste des Tragikers als eines Feldherrn mögen also wohl von der Nachwelt (Plin. N. H. 37, 11, 1. Justin. 3, 6, welcher ihn aus Missverstand sogar mit Perikles das Land der Spartaner verheeren und viele Städte Achaja's erobern lässt), übertrieben sein. Des Perikles' eignes Urtheil (bei Cic. de off. 1, 40. Plut. Pericl. 8 p. 156 C, Isocrat. T. 9 pg. 336. Reiske, Valer. Maxim. 4, 3, ext. 1) stimmt mit dem des Ion ziemlich überein. Dass sich übrigens Sophokles auf dem Samischen Feldzuge bereichert habe, scheint nur eine Vermuthung des Schol. zu Arist. Pax 696 zu sein, wo gesagt wird, dass er geldgierig wie ein Simonides (oben B. 2, 2 p. 133 f.) geworden sei, und alt und morsch wie er wäre, des Gewinnstes halber auf einem Strohhalm wohl in See ginge. Aber dieser bittere Ausfall, dessen Veranlassung nicht mehr erkennbar ist, geht auf die alten Tage des Sophokles. Der Frieden wurde 421 aufgeführt, als Sophokles 74 alt war.

2) Böckh über d. Antig. p. 58.

3) Oben p. 143 Note 1. Lessing B. 6 p. 364. Der hier genannte Polos, welcher einst die Elektra des Sophokles spielte (Gell. 7, 5), lebte jedoch später.

selbst eine Rolle zu übernehmen. Der Grund, welchen der Biograph angiebt, Sophokles habe desshalb nicht mitgespielt, weil seine Stimme zu schwach war, ist erdichtet; denn auch keiner der vielen gleichzeitigen Dramatiker übte zugleich die Schauspielkunst. In zwei Rollen ist jedoch Sophokles noch selbst aufgetreten, im Thamyris und in der Nausikaa, offenbar zwei der ältesten Stücke, wozu der Dichter den Stoff bei Homeros vorfand. Beide spielte er mit Auszeichnung, besonders in den Partien des Lauten- und Ballspiels. Daher stellte ihn auch ein Gemälde zu Athen als Lautenspieler dar[1]. Nach Satyros bei dem Biographen führte er zuerst den Krummstab als Stütze der Greise, z. B. des Oedipus, ein; und nach Istros soll er den Schauspielern sowohl als Choreuten eine weisse Beschuhung (wahrscheinlich statt der hohen rothen Kothurne des Aeschylos) gegeben haben. Ueberhaupt hielt er das Theaterpersonal sehr in Ehren, und nahm bei der Charakteristik der einzelnen Rollen und der Chorlieder auf die Fähigkeiten seiner Darsteller besondere Rücksicht. Dieses setzt einen sehr vertrauten Umgang mit denselben voraus[2]. Ja, um nicht bei jeder Vorstellung neue Choreuten zu haben, deren Fähigkeiten erst geprüft und nach den Erfordernissen der einzelnen Dramen jedesmal wieder von Neuem eingeübt werden mussten, brachte er eine freiwillige Gesellschaft junger gebildeter Männer zusammen, die beständig die Seele seiner Chöre ausmachten, und deren Zahl durch minder befähigte aus der Mitte des Volks leicht vervollständigt werden konnte. Die gesetzliche Zahl von funfzig Chormitgliedern, die ihm der Choregos stellte, wusste er so zu vertheilen, dass er in jedem der vier Stücke einer Tetralogie funfzehn auftreten liess, während Aeschylos zuweilen zwölf oder vierzehn, zuweilen auch die ganze Mannschaft in einem Drama vorführte[3], was Sophokles wohl niemals gethan hat. Dagegen brachte dieser mehr dramatisches Leben auf die Bühne, indem er drei Schauspieler zu-

---

1) Athen. 1 p. 20 E. Auct. Vitae. Lessing hat sich viele Mühe gegeben (p. 333 ff.) die Maske des Thamyris zu beschreiben; vielleicht ward dieselbe zuerst von Sophokles veranlasst.

2) Darauf geht Arist. Ran. 805. Nub. 1269.

3) Oben p. 185 ff.

gleich an dem Dialoge Theil nehmen liess[1]), worin ihm Aeschylos nachgefolgt ist, so dass die Nachwelt selbst nicht recht wusste, wem von beiden diese wesentliche Erweiterung der dramatischen Kunst eigentlich gebühre[2]). Dazu kommt noch die Vervollkommnung der perspektivischen Scenenmahlerei, die Aristoteles dem Sophokles bestimmt beilegt, da wir aus andern Quellen wissen, dass Aeschylos auch hierin durch Agatharchos (zu Sophokles Zeiten blüheten Polygnotos und Mikon) schon bedeutend vorgearbeitet hatte[3]).

6. Die grösste Schwierigkeit in der Geschichte der durch Sophokles gemachten dramatischen Neuerungen besteht in der Nachricht des Suidas, welcher sagt, Sophokles habe zuerst angefangen, Drama gegen Drama in die tragischen Schranken zu bringen und nicht eine Tetralogie. Dieses höchst wichtige Zeugniss setzt erstlich das Vorhandensein der tetralogischen Kunstform bei den frühern Tragikern voraus; zweitens beweist es, da man während der ganzen dramatischen Laufbahn und auch noch späterhin fortfuhr, je vier Stücke zu einer Didaskalie, die für die vier Dionysischen Feste eines Jahres bestimmt waren, zu rechnen; dass Aeschylos' Tetralogien ganz verschieden waren von den Sophokleïschen und Euripideïschen, indem jene einen innern Zusammenhang der poetischen Idee sowohl als des Mythus hatten, wie wir schon hinlänglich gezeigt haben, diese aber aus vier einzelnen weder durch den Stoff noch durch eine gemeinsame tragische Idee zusammenhängenden Dramen bestand. Wäre dieses der Fall gewesen, so hätte Sophokles nichts Neues erfunden, sondern es bei der vorhandenen Kunstform des Aeschylos bewenden lassen, die er doch nach Suidas aufgehoben hat. Tetralogie hat also bei Aeschylos eine ganz andre Bedeutung, als bei den folgenden Tragikern, welche meistens vier unzusammenhängende Stücke nach dem Beispiele des Sophokles zu einer Didaskalie verbanden. Nun ist freilich kein einziges Beispiel einer voll-

---

1) Arist. Poet. 4, 16 und dazu Ritter p. 115 f. Dikaearch. in d. Vita Soph. bei Robortell. Diog. La. 3, 34. Suid. v. Σοφοκλῆς. Eudok. p. 384. Vergl. Lessing B. 6 p. 345 f. Welcker Tril. p. 515.

2) Vita ap. Robort. Themist. 26 p. 382 Dindorf.

3) Oben p. 237.

ständigen Didaskalie des Sophokles bekannt. Jede der erhaltenen Tragödien bildet ein Ganzes für sich und setzt weder ein Vor- noch ein Nachspiel voraus. Selbst die drei Stücke, welche die Oedipussage behandeln, sind zu ganz verschiedenen Zeiten gedichtet und aufgeführt worden und können daher keine Trilogie gebildet haben [1]. Aber wenn wir hören, dass Euphorion, Xenokles und Euripides vier Dramen im Wettkampfe mit einander und mit Sophokles auf die Bühne brachten, so folgt daraus nothwendig, dass auch dieser seinen Mitbewerbern eine gleiche Anzahl Stücke entgegen setzen musste. So wurde z. B. Euripides Ol. 87, 2 = 431 mit seiner Tetralogie „Medeia, Philoktetes, Diktys, Schnitter" von Euphorion als erstem und von Sophokles als zweitem besiegt. Beide Sieger müssen also auch vier Stücke geliefert haben. Ferner erhielt Xenokles' Tetralogie „Oedipus, Lykaon, die Bakchen und das Satyrspiel Athamas" den Preis im Wettkampfe mit Euripides' Alexandros, Palamedes, Troerinnen und Sisyphos [2]. Ein anderes Beispiel einer Tetralogie des Euripides, welche Sophokles überwand, sind die Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos und die Alkestis. Aber auch hier wird nicht erwähnt, welches die siegreiche Didaskalie des Sophokles war. Endlich hat der jüngere Euripides nach dem Tode seines Vaters noch dessen hinterlassene Trilogie Iphigenia in Aulis, Alkmäon in Korinth und die Bakchen auf die Bühne gebracht [3]. Wir besitzen daher einen weit sicherern Maasstab zur Beurtheilung der Euripideïschen Tetralogie, als bei der des Sophokles. Von jeder der vier genannten Didaskalien des Euripides haben sich noch Stücke erhalten; von der ersten die Medeia, von der zweiten die Troerinnen, von der dritten die Alkestis, und von der vierten die Iphigenia in Aulis und die Bakchen. Versuchen wir nun, einen innern Zusammenhang in den einzelnen Didaskalien, mit Ausschluss des Satyrspiels zu ermitteln, so findet sich in keiner auch nur eine Andeutung von der trilogischen Form, wie sie Aeschylos ausbildete. Man kann freilich sagen, die Einheit ei-

1) Oben p. 261.
2) Aelian. V. H. 2, 8.
3) Schol. Arist. Ran. 67. Boeckh Corp. Inscr. 1 p. 354 extr.

ner Trilogie oder Tetralogie des Euripides oder Xenokles sei nicht in dem Stoffe, sondern in einer höhern poetischen Idee zu suchen, die selbst aus den verschiedenartigsten Mythen ein Ganzes zu schaffen vermöge[1]. Aber wenn es uns auch gelänge, diese Ansicht durch überzeugende Beweise zu begründen, so würde das Resultat einer solchen Forschung doch nur für zusammenhängende Tetralogien des Euripides und Xenokles sprechen und auf keine Weise auf Sophokles anzuwenden sein, von dem Suidas ganz bestimmt sagt, er habe nicht tetralogisch gedichtet, sondern Drama gegen Drama in die tragischen Schranken gebracht.

7. Von den häuslichen Verhältnissen des Sophokles ist nur Folgendes bekannt. Er war mit einer Athenerin Nikostrate verheirathet, die ihm den Iophon gebar, welcher auch Tragiker war[2], und mit dem Vater um den Preis kämpfte[3]. Mit einer zweiten Frau, Theoris aus Sikyon,

---

1) Dieses ist Ad. Schöll's Meinung, welcher (Beiträge I, 1 p. 129 ff. 166 ff.) in der Medeiatetralogie das Band des Vaterlandes im Gegensatze mit dem Loose des Fremden als gemeinsamen Grundgedanken dargestellt wähnt, und behauptet, die Alkestistetralogie habe das Weib in seiner schönsten Tugend und in seinem schändlichsten Laster zum Gegenstande gehabt. In der Troadendidaskalie hat derselbe Gelehrte, ausser der historischen Folge der Mythen, die in den drei Tragödien sichtbar ist, aber freilich keine dramatische Einheit bildet, noch eine historische Bedeutung und eine innere poetische Verknüpfung in dem Urbegriffe eines konsequenten Schicksals über menschliche Verblendung zu entdecken geglaubt; und da endlich kein allgemeiner Begriff ähnlicher Art mehr vorhanden war, so ist der Zusammenhang der Bakchentrilogie mit Stillschweigen übergangen worden. In der Oedipustetralogie des Xenokles will Schöll den Religionsfrevel dargestellt wissen; — auch einer von jenen allgemeinen Gedanken, zu dem es leicht ist drei Tragödientitel, selbst wenn sie nicht als Trilogie überliefert worden wären, zusammen zu finden und zusammen zu deuten. Wie wir weiter unten sehen werden, hörte mit Aeschylos' Tode die trilogische Kunstform keineswegs auf, sondern pflanzte sich namentlich unter den Verwandten des Eleusinischen Dichters, die mit andern Tragikern eine Schule gebildet zu haben scheinen, noch mehre Generationen hindurch fort. So führte Philokles, der Neffe des Asechylos, noch vor Ol. 91, 3 = 414 eine Tetralogie „Pandionis" (Schol. Arist. Av. 282), und Meletos Ol. 93, 4 = 405 eine Oepodeia auf. Aristotel. ἐν Διδασκαλίαις bei Gaisford Lectt. Plat. p. 170, Clinton F. Hell. Vol. II. p. XXXIV. ed. II.

2) Suidas v. Ἰοφῶν. Eudok. p. 248. Auct. Vit. Soph. Schol. Arist. Ran. 73. 78.

3) Auct. Vit. Soph. Schol. Arist. Ran. 73, wo es heisst: ἐπίκησε λαμπρῶς ἔτι ζῶντος τοῦ πατρός αὐτοῦ. Einmal trat er Ol. 88, 1 — 428 zugleich mit Ion und Euripides auf und erhielt den zweiten Preis (Argum. Eurip. Hippol.). Dass Iophon als Tragiker dem Vater viel ver-

zeugte er den Ariston[1], von dem nichts bekannt ist, als dass er einen Sohn hatte, welcher den Namen des Grossvaters führte und vier Jahre nach dessen Tode Ol. 94, 4 = 401 den hinterlassenen Oedipus auf Kolonos[2], sechs Jahre später, Ol. 96, 1 = 396, zuerst eine eigne Didaskalie auf die Bühne brachte, und im Ganzen zwölfmal siegte[3]. Ausserdem erwähnt Suidas noch drei andere Söhne des Sophokles, den Leosthenes, Stephanos und Menekleides, von denen das Alterthum nicht einmal berichtet, ob der Vater sie mit Theoris oder mit Nikostrate zeugte. Von jener waren mehrere Anekdoten im Umlauf, die sich schon durch ihre Anachronismen als erdichtet kund geben. Sie soll nämlich Sophokles erst als Greis gekannt und die Aphrodite in vier sogenannten Homerischen Versen ersucht haben, ihre Liebe den Jünglingen zu entziehen und den Greisen zuzuwenden, deren Kraft zwar geschwächt, aber deren Verlangen noch heftig sei. Ja, er soll die Theoris sogar in einem Gedichte erwähnt haben[4]. Da jedoch Ari-

---

danke, sagt Aristophanes a. a. O., und bezeugt zugleich, dass er Ol. 93, 4 = 405 noch lebte. Dazu bemerkt der Schol., dass Iophon Gedichte seines Vaters für eigne Werke ausgegeben habe. Nach Suidas hatte man 50 Dramen von ihm, unter andern Achilleus, Telephos, Aktäon, Ilion's Zerstörung, Dexamenos, Bakchen (oder) Pentheus *καὶ ἄλλα τινὰ τοῦ πατρὸς Σοφοκλέους*. Die Alexandrinischen Gelehrten scheinen seine Dramen vernachlässigt zu haben; denn sie werden nur zweimal citirt; von Stob. Ecl. phys. T. 2 p. 10. 154 ed. Heeren drei Verse aus den Bakchen, und von Clem. Alex. Str. 1 p. 280 aus dem Satyrspiel die Auloden. Der Schol. zu Arist. Ran. 73 sagt, er werde durchgezogen *ἐπὶ τῷ ψυχρὸς καὶ μακρὸς εἶναι*,

1) Suid. v. Ἰοφῶν. Eudok. pag. 248. Vit. Sophokl. Zu den Tragikern zählt ihn Diogen. Laert. 7, 164.

2) Arg. III. Oed. Col. Thiersch Acta philol. Monac. 1, 2 p. 328.

3) Diodorus Siculus 14, 53, wo Σοφοκλῆς ὁ Σοφοκλέους υἱωνός oder υἱδοῦς zu lesen ist, wie aus den Argum. III. Oedip. Col. und aus Suidas erhellt, welcher diesem Enkel des grossen Tragikers 40 Dramen (nach andern nur elf) und sieben Siege beilegt. Vierzig Dramen machen 10 Tetralogien, mit denen er zwar sieben, aber nicht zwölf Siege erlangen konnte. Hat er also wirklich zwölfmal den ersten Preis erhalten und nur 40 Dramen geschrieben, so kann er nicht immer Tetralogien aufgeführt haben. Waren überhaupt nur elf Stücke von ihm vorhanden (Böckh Gr. trag. princ. 116 ändert die Zahl *ια'* in *να'* nach Petit leg. Att. p. 143; Clinton dagegen Fast. Hell. II. p. XXXV. nimmt *ια'* durch Umstellung der Worte für elf Siege), so muss er seine sieben Siege mit einzelnen Dramen errungen und Diodoros sich sehr geirrt haben (was jedoch nicht glaublich ist), indem er ihm 12 Siege beilegt.

4) Athen. 13, 592 A, wo anstatt *ἔν τινι στασίμῳ* zu lesen ist *ἔν τινι*

ston ein Sohn des Sophokles und der Theoris war und selbst wieder einen Sohn hatte, der vier Jahre nach des Grossvaters Tode Tragödien aufführte, so fällt das Verhältniss des Sophokles zur Theoris nicht in die Schwäche seines Alters, sondern in die Kraft seiner Jahre. Gegen sein Lebensende mag er immerhin seine Zuneigung einer gewissen Archippe zugewandt und dadurch den Spott eines jüngern Nebenbuhlers, Namens Smikrines, veranlasst haben, welcher auf die Frage, was Archippe mache, antwortete, sie sitze wie die Eulen auf den Gräbern[1]; obgleich auch diese Anekdote gegen das eigne Geständniss des heitern und jovialen Dichtergreises läuft, welcher einst versicherte, er sei endlich zu seiner grössten Freude der Liebe, als seiner wildesten Gebieterin, entflohen[2]. Wie leicht es übrigens war, selbst in den Tragödien des Sophokles Andeutungen hedonischer Grundsäze zu finden, geht aus dem Gebrauche hervor, den man von einer Stelle der Antigone gemacht hat, um zu zeigen, der edle Tragiker sei ein Vorläufer des Epikuros gewesen[3]. Hat doch auch die Liebe seines Achilleus zu Patroklos in der Tragödie ihm üble Nachrede zugezogen[4], und Anlass zu solchen Histörchen gegeben, wie von ihm und von Euripides erzählt und durch ein erdichtetes Epigramm bewiesen wurden[5].

8. Mit seinen Mitbürgern lebte Sophokles in den angenehmsten Verhältnissen. Sein milder und nachgiebiger Charakter erwarb ihm allgemeine Liebe und Achtung[6], so dass er niemals aus Unzufriedenheit sich nach Veränderung seiner Lage sehnte, und gleich dem Aeschylos und Euripides sein Glück im Auslande versuchte, obgleich es ihm an Einladungen zu den Höfen prachtliebender Könige nicht fehlte[7].

ἀσματίῳ, denn in dem Stasimon eines Drama konnte eine so persönliche Beziehung (φίλη γὰρ ἡ Θεωρίς) nicht vorkommen, es müsste denn in einer Komödie gewesen sein, worin dem Sophokles jene Worte in den Mund gelegt worden. Vgl. Süvern, Abh. der Berl. Acad. d. Wiss. 1828 p. 39 ff.

1) Hegesandros bei Athen. 13, 592 B.

2) Plat. de Rep. 1 p. 329 C. Athen. 12, 510 B. Plut. de cup. div. 5 p. 525 A. non posse suaviter 12 pag. 1094 E. Philostrat. Vit. Apoll. 1, 10.

3) Athen. 7 p. 280 B nach Soph. Antigone 1165.

4) Ath. 13, 601 A. Ad. Schöll Beiträge 1, p. 400 f.

5) Hieron. Rhod. bei Athen. 13, 604 D.E. Anthol. Pal. Append. 90.

6) Auct. Vitae.

7) Auct. Vitae: οὕτω δὲ φιλαθηναιότατος ἦν, ὥστε] πολλῶν βασι-

Was er in irgend einer Tragödie beiläufig sagte, war gewiss auch seine eigne Meinung; wenigstens ist es von den Hellenen in diesem Sinne genommen 1):

Wer hin zu einem König aus der Heimath reist,
Der wird sein Sklave, wenn er frei auch zu ihm kam.

Solche patriotische Grundsätze, die in keinem Staate des Alterthums eine bessere Pflege und Anerkennung fanden, als gerade in Athen, sicherten ihm die gute Meinung seiner Mitbürger selbst nach seinem Tode. Man weiss, wie gern die Attische Komödie sich an den Tragikern rieb; doch hat sie den Sophokles nicht nur verschont, sondern ihm auch noch ein glänzendes Lob beigelegt. Aristophanes zeigt in den Fröschen überall die höchste Achtung gegen den eben verstorbenen Dichter. Heiter und fröhlich, sagt er, verweile er unter den Verstorbenen, wie einst unter den Lebenden 2). Und Phrynichos ehrte sein Andenken zu derselben Zeit in folgenden Versen 3):

Glücksel'ger Sophokles, der den langen Lebenslauf
Vollbracht, ein friedlich heit'rer, wohlberathner Mann.
Nachdem er viel' und schöne Trauerspiel' erdacht,
Verschied er ruhmvoll, keines Unrechts sich bewusst.

Wie in seinen Poesien, so erschien er auch im Leben fromm und gottgeliebt. Man erzählte sich in Athen folgende Geschichte, die nicht wenig dazu beitrug, den Glauben an die Heiligkeit des Dichters unter dem Volke zu befestigen. Als einst der goldene Kranz aus der Akropolis entwandt worden war, setzten die Athener ein Talent für denjenigen aus, welcher den Ort anzeigen würde, wo derselbe zu finden sei. Da soll Herakles dem Sophokles im Traume erschienen sein und ihm den Ort gezeigt haben. Das für die Anzeige erhaltene Talent verwandte der Dichter zur Errichtung eines Herakles-Heiligthums 4). Ein andermal beschwichtigte er die Wuth des Sturmes; eine Meinung, die vermuth-

---

λέων μεταπεμπομένων αὐτὸν, οὐκ ἠθέλησε τὴν πατρίδα καταλιπεῖν.

1) Plut. Pompej. 78 p. 661 A. de aud. poet. 12 p. 33 D.

2) Arist. Ran. 82.

3) Arg. III. Oed. Col. Meineke hist. crit. com. Gr. p. 157.

4) Hieronym. Rhod. ap. Auct. Vitae. Vgl. Cic. de div. I, 25.

lich durch den in Athen häufig gesungenen Päan des Sophokles auf Asklepios[1] als Heilgottheit, von der man auch Gesundheit der Luft erflehete[2], entstanden ist. Zu Asklepios scheint aber die Familie des Sophokles in einem priesterlichen Verhältnisse gestanden zu haben. Darauf beziehet sich die Sage, der Dichter habe einst den Gott bei sich aufgenommen und ihm in seiner Wohnung einen Altar geweiht, wofür die Athener dem Sophokles nach seinem Tode unter dem Namen Dexion oder Aufnehmer ein Heroon errichtet[3], welches noch zu Plutarchs Zeiten bestand[4]. Hierher gehört auch das von Sophokles verwaltete Priesterthum des Halon, eines dem Asklepios verwandten Gottes, dem Iophon noch nach dem Tode des Vaters Altäre errichtete[5]. Am meisten aber ehrten den tragischen Dichter diejenigen Attischen Sagen, nach denen er das Wohlwollen jener Gottheit vorzugsweise genossen haben soll, der er die ganze Thätigkeit seines langen glücklichen Lebens geweiht hatte.

9. Hierdurch ist namentlich noch der Tod des Sophokles verherrlicht worden, welcher kurz vor der Einnahme Athens durch Lysandros[6] im Frühlinge Ol. 94, 1=404 und vor der Herrschaft der Dreissig statt fand. Mag nun seit dem Anfange des vorhergehenden Jahres, wo Sophokles starb, Athen oder die Umgegend der Stadt wirklich schon von den Spartanern beunruhigt oder belagert worden sein, was sich wenigstens nicht geradezu läugnen lässt, oder mag man die Nähe der Begebenheiten zu der Sage von Sophokles' Bestattung anachronistisch benutzt haben; kurz, es wird erzählt, dass dem Spartanischen Feldherrn, während er die Gegend, wo des Sophokles Erbbegräbniss war, etwa elf Stadien von der Stadt, besetzt hielt[7], Dionysos wiederholt im

1) Philostr. Vita Apoll. 8, 7, 8. vgl. mit 5, 17. 109. Philostr. jun. Imag. 13 ibiq. Welcker p. 659. Lukian. Demosth. enc 27.

2) Paus. 7, 23, 6.

3) Etym. M. v. Δεξίων p. 256, 7.

4) Plut. Vita Num. 4 p. 62 D.

5) Auct. Vitae.

6) Thukyd. 5, 26. 2, 2. Plut. Lys. 15. Dodwell Anal. Thucyd. et Xenoph. p. 38. 241.

7) Der Biogr. nennt Dekeleia; aber dieser Ort war 120 Stadien von Athen entfernt, und nicht Lysandros, sondern Agis war der Feldherr der Belagerer (Thukyd. 7, 19). Diese waren wirklich unter dem Archon Kallias (d. h. im Todesjahre des Sophokles) nach der Schlacht bei den Arginussischen Inseln bereit, Dekeleia zu verlassen und Frieden mit Athen zu machen (Schol. Arist. Ran. extr. Clinton F. H. 2 p. 271 k).

Traume erschienen sei und befohlen habe, den Mann, oder seinen Liebling, oder die neue Sirene, mit gebührender Ehre zu begraben; worauf jener, da man ihm den Tod des Dichters berichtete, die Bestattung gewährt haben soll[1]. Auf sein Grab setzte man eine Sirene, nach andern, eine Schwalbe von Erz[2], beide Sinnbilder des Gesanges[3]. Ein Volksbeschluss verlieh ihm die Heiligkeit eines Heros und jährliche Opfer[4]. Sein Sohn Iophon setzte ihm eine Bildsäule[5] vermuthlich mit der Inschrift[6]:

Hier im Grabe verberg' ich den Sophokles, welcher den höchsten
Ruhm in der Tragik erlangt; ehrt das geweihete Bild!

Etwa vierzig Jahre später erhielt er auch im Theater zu Athen zugleich mit Aeschylos und Euripides eine Ehrenbildsäule[7], die ihm der Staat auf den Antrag des Redners Lykurgos errichtete und seine Werke gegen die Verfälschungen der Schauspieler sicherte[8]. An Grabschriften der ältern und spätern Zeit hat es dem Dichter auch nicht gefehlt. Sie alle wetteifern im Ausdrucke der tiefsten Verehrung und erkennen ihm unbedingt den ersten Preis in der tragischen Kunst zu. Simmias aus Theben, ein dem Sokrates und Plato innig befreundeter Mann, singt unter andern[9]:

Sanft wind' über den Hügel des Sophokles, sanft dich, o Epheu,
Ueber ihn hin, und geuss grünende Ranken darauf.
Schwellende Rosen, umblühet ihn reich, und traubengeschmückter
Weinstock, breite die zartsprossenden Reben umher,
Wegen der lieblichen Kunst, der besonnenen, welche der Süsse
Pflegte, den Chariten stets und Pieriden gesellt.

Der Weinstock, den hier Simmias auf Sophokles' Grabe blühen lässt, bezieht sich auf den Schutzgott der Kunst, welcher der Dichter lebte und starb. Daher verlieh ihm Dionysos auch einen sanften Tod beim Genusse einer Traube. Der jüngere

1) Auct. Vit. Plin. N. H. 7, 30. Paus. 1, 21, 1. Vergl. Plut. Numa 4 p. 62 D. Solin. Polyh. 7.

2) Auct. Vitae.

3) Paus. 1, 21, 1. Jacobs ad Delect. epigr. Gr. p. 289.

4) Istros ap. Auct. Vitae.

5) Auct. Vitae.

6) Auct. Vit. Val. Max. 8, 7, 12.

7) Paus. 1, 21, 1 sah sie noch.

8) Plut. Vit. X. orat. pg. 841 F. Philinos schrieb eine Rede πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας, Harpocr. v. θεωρικά.

9) Antholog. Pal. VII, 22. Auch

Simonides, dessen Jugend noch in das Zeitalter des Sophokles fällt, sang bereits [1]):

Sanft schiedst, Greis, du dahin, o Sophokles, Blume der Sänger,
Als du die dunkele Frucht Bakchischer Trauben geschmeckt!

Einen ähnlichen Sinn hat die Sage, welche ihn beim Vorlesen seiner Antigone an den Choën, dem Dionysischen Kannenfeste der Anthesterien [2]), sterben lässt [3]); und nichts anders haben diejenigen gemeint, welche seinen plötzlichen Tod der Freude zuschreiben, die ein unverhoffter tragischer Sieg dem Greise verursachte [4]). Er sollte nun einmal sanft in Dionysos verscheiden gleich dem Anakreon, der auf andre Art sein Leben derselben Gottheit geweiht hatte [5]). Dass die Art des Hinscheidens symbolisch zu fassen ist, beweist schon der einzige Umstand, dass Sophokles die Zeit der Dionysischen Feste des Jahrs 405, in welchem er starb, gar nicht mehr erlebt hat [6]). Ausserdem ist es auch höchst unwahrscheinlich, dass ein neunzigjähriger Greis noch Tragödien aufgeführt oder die Antigone öffentlich vorgelesen haben soll, die bereits einige dreissig Jahre früher gedichtet und gespielt worden war. Das Vorlesen dramatischer Stücke war überhaupt keine Attische Sitte und ist einzig und allein aus jener unverbürgten Nachricht von Sophokles' Antigone gefolgert und auf die Choën übertragen worden, weil es von dem Schauspieler Kallippides heisst, er habe an diesem Feste dem Sophokles jene verhängnissvolle saure Traube aus Opus mitgebracht, als wenn es an den Choën (d. h. am Ende des

---

das vorhergehende Epigr. 21 ist von Simmias. Vgl. Thudichum 1 pg. 279. Ein drittes ist von Dioskorides (VII, 37), worüber zu vgl. Jacobs, Vermischte Schr. 2 p. 160. Welcker, Nachtrag zur Tril. p. 187. 233. Ein viertes aus der Zeit des Gellius ist von Erucius Clarus (VII, 36); ein fünftes von einem sonst unbekannten Dichter, Statilius Flaccus (Anth. T. 2 p. 264 Nr. 9); und ein sechstes auf die von Sophokles errichteten Altäre ist anonym (Anth. T. 3 p. 180 Nr. 133). Vergl. Schultz de vita Soph. pg. 183 ff.

1) Anthol. Pal. VII, 20. Istros und Neanthes ap. Auctor. Vit. Lukian. Macr. 24. Stob. Serm. 96 p. 526.

2) Oben pg. 129 f. Hermann Opusc. 5 p. 205. Fritzsche de Lenaeis Athen. festo comm. II. pg. 51. 56. Vgl. Lessing p. 285.

3) Satyros ap. Auct. Vit. Es gab eine Schrift περὶ Σοφοκλέους τῆς τελευτῆς von Ptolemäos Hephäst. (Phot. Bibl. pg. 146 A, 41 Bekker) p. 45 ed. Roulez.

4) Auct. Vit. Diod. Sic. 13, 103. Plin. N. H. 7, 54. Valer. Max. 9, 12, 5 p. 612 Kapp.

5) Oben B. 2, 1 p. 532.

6) Oben p. 534 Note 2.

Februars) noch Trauben geben könnte [1]. Will man auch annehmen, dass der Dichter an den ländlichen Dionysien, d. h. im December 405, wo die Attische Weinlese gefeiert wurde, gestorben sei, bloss um es begreiflich zu finden, dass eine Traube den Tod verursacht habe, so sieht man doch gar nicht ein, warum Kallippides damahls gerade eine unreife Traube aus Opus holte, während in Athen alles zur höchsten Reife gelangt war. Ferner führten Aristophanes und Phrynichos schon im nächsten Monate an den Lenäen den Sophokles in der Unterwelt auf. Man müsste also annehmen, dass die Frösche in einem einzigen Monate gedichtet, eingeübt und aufgeführt worden sind [2], bloss um dem Sophokles den Traubentod geben zu können, den doch Niemand an den ländlichen Dionysien statt finden lässt.

10. Einen Umstand haben wir noch aus dem Leben des Sophokles zu erwähnen, welcher mit der Dichtung des Oedipus auf Kolonos, seines letzten Drama, wie es scheint, in Verbindung steht. Die Vorlesung desselben soll ihn nämlich einst von der gerichtlichen Anklage seines Sohnes Iophon, der ihn im hohen Alter für verstandesschwach und für unfähig erklärte, sein Vermögen länger selbst zu verwalten, befreit haben, indem die Attischen Richter den Kläger verurtheilten, nachdem der Beklagte durch den eben gedichteten Oedipus bewiesen hatte, dass sein Geist noch frisch und kräftig sei [3]. Es ist nun allerdings nicht unwahrscheinlich, dass Neid den Iophon und andre Söhne des Sophokles einst bewog, ihren Vater zu verklagen, weil seine Zuneigung zu Ariston und

1) Oben p.135 N.1. Böckh Gr. trag. princ. p.210 f. Abh. der Berl. Akad. der Wiss. 1816. 1817 p. 97. 105. Daselbst 1824 p. 61. Ritschl de Agathone c. 6.

2) Wahrscheinlicher wäre die Sache, wenn das Jahr 405 als Schaltjahr einen doppelten Poseideon gehabt hätte; aber dieses ist mit dem vorhergehenden Jahre der Fall gewesen; weshalb Schultz (de vita Soph. pag. 157) den Sophokles ein Jahr früher hat sterben lassen. Nicht zu beachten ist übrigens Gell. 17, 21, welcher das Todesjahr des S. beinahe zwei Olympiaden später setzt. Vgl. Osann Anal. crit. p. 47 f. Stieve de rei scen. ap. Rom. orig. p. 76. Düntzer Liv. Andron. p. 5.

3) Cic. Cato Maj. 7. Lukian. Macr. 24. Plut. an seni sit ger. resp. 3 pag. 785 A, wo übrigens die δίκη παρανοίας gegen Sophokles nicht von Iophon allein, sondern von den Söhnen im allgemeinen ausgeht. So erzählt die Sache auch Cicero. Vergl. Apulej. apolog. p. 298. Hermann praef. ad Soph. Oed. Col. p. IX ff. Böckh Gr. trag. princ. p. 156. Süvern Abh. der Berl. Akadem. der Wiss. 1828 p. 30. 34. Thiersch Acta Monacen. Vol. I, 3 p. 328.

dessen Sohne Sophokles ihnen die rechtmässige Erbschaft zu rauben drohete; denn Iophon hatte als ein von einer Athenerin geborner *γνήσιος* ein Vorrecht vor Ariston, der von Seiten seiner Sikyonischen Mutter ein *νόθος* war [1]. Aber wenn man bei Gelegenheit dieser Erzählung zugleich erfährt, dass Sophokles selbst diesen Neid des Iophon einst in einem Drama zur Schau stellte und die Klage eines Sohnes gegen den Vater vor dem Gerichte der Phratriengenossen, die den Kläger verurtheilten, auf die Bühne brachte [2], so lernt man die wahre Veranlassung zu jener Sage von dem unwürdigen Prozesse zwischen Vater und Sohn kennen. Wäre dieser anders als in einer dramatischen Anspielung, welche einige in dem Oedipus auf Kolonos selbst zu entdecken vermeint haben [3], wirklich vorgekommen, so hätte Aristophanes in den Fröschen den Iophon gewiss nicht so glimpflich behandelt, selbst wenn die Sache lange vor dem Tode des Sophokles vorgefallen und nachher völlige Versöhnung zwischen Vater und Sohn eingetreten wäre, wie die Heiligthümer und Statuen beweisen, womit Iophon das Andenken des Sophokles ehrte. Schwierigkeiten verursacht nur das Drama, worin der Tragiker von seinen eignen Angelegenheiten so unumwunden hat reden können. Erwägen wir aber die Leichtigkeit, womit der Scharfsinn des Attischen Publikums die historischen Anspielungen der Tragiker auffasste und anwandte, so lässt sich auch ein ähnliches in einem Drama dargestelltes mythisches Verhältniss denken, welches genau auf Iophon und Sophokles passte [4]. Uebrigens ist dieser wirkliche oder vermeinte Rechtshandel häufig im Alterthume

1) Suidas v. Ἰοφῶν. Eudok. p. 248.

2) Schol. Arist. Ran. 73, Auct. Vitae. Daselbst soll Sophokles nach dem Berichte des Satyros gesagt haben: εἰ μέν εἰμι Σοφοκλῆς, οὐ παραφρονῶ, εἰ δὲ παραφρονῶ, οὐκ εἰμὶ Σοφοκλῆς, καὶ τότε τὸν Οἰδίποδα ἀναγνῶναι. Hier ist weder von dem hohen Alter des Sophokles, noch von Oedipus auf Kolonos die Rede, wofür Cicero, Lukian und Plutarch das vorgelesene Stück vielleicht nur deshalb hielten, weil es als letztes des Dichters bekannt war; Arg. Oed. Col. II, III; besonders Val. Max. 8, 7 ext. 12, der sich auf eine Grabschrift des Iophon bezieht, worin von dem Oedipus Coloneus als letztem und bestem Stücke des S. die Rede gewesen sein soll.

3) V. 1192. Böckh Prooem. Lectt. Un. Ber. Semest. hibern. 1825-26 p. 7 f. Süvern Abh. der Berl. Akad. d. Wiss. 1828 p. 30 f. Welcker, Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 254 ff. C. F. Hermann Quaest. Oedip. p. 51 ff.

4) Ob dieses im Hipponoos geschehen sei, worin (nach Poll. 4, 111) der Dichter den Chor von seinem eignen Hauswesen sprechen liess, steht dahin.

besprochen worden. Selbst Aristoteles führt die Klage als Beispiel der Diabole oder Verläumdung an, ohne jedoch den Kläger namhaft zu machen. Hier ist von keinem Vorlesen des Oedipus die Rede, womit der Dichter auch schwerlich vor Gerichte durchgedrungen sein würde [1], sondern von einer Abwendung der *δικη παρανοιας* durch Beweise. Als Grund der Altersschwäche und der daraus gefolgerten Unfähigkeit der eignen Vermögensverwaltung hatte der verläumderische Ankläger das Zittern des Greises angeführt. Sophokles sagte dagegen in der Heiterkeit seiner Laune, das Zittern sei nicht das Zeichen von Geistesschwäche, sondern eine nothwendige körperliche Erscheinung bei einem Greise von 80 Jahren, woran sein Geist nicht Schuld sei [2].

11. Gehen wir bei der Betrachtung des dichterischen Charakters des Sophokles zuerst auf die Urtheile des Alterthums zurück, so finden wir von diesem namentlich im Vergleiche mit seinen Kunstgenossen nur Vortheilhaftes berichtet. Wie sein ganzes Leben friedselig und heiter erscheint, so tragen auch seine Werke den vollendeten Stempel der Ruhe und der idealischen Schönheit. Von der überirdischen Höhe, zu welcher Aeschylos die tragische Kunst erhoben hatte, brachte Sophokles dieselbe dem Menschlichen näher, ohne sie jedoch der gewöhnlichen Alltäglichkeit gleich zu stellen [3]. Gleich dem unsterblichen Homeros [4] liess er die

---

1) Dindorf Aristoph. fr. p. 56. Vgl. Fritzsche de Lenaeis dissert. II. pag. 54. 82. Meier und Schömann Attisch. Proz. p. 298.

2) Aristot. Rhet. 3, 15: οἷον Σοφοκλῆς ἔφη. τρέμειν οὐχ, ὡς ὁ διαβάλλων ἔφη, ἵνα δοκῇ γέρων, ἀλλ' ἐξ ἀναγκῆς· οὐ γὰρ ἑκόντι εἶναι αὐτῷ ἔτη ὀγδοήκοντα. Ist nun die Dichtung des Oedipus auf Kolonos in der That gleichzeitig mit diesem Rechtsstreite, was die obigen Zeugnisse (jedoch ohne Anwendung auf die Klage) ausser Zweifel setzen, so erfahren wir durch Aristoteles die Zeit der Aufführung jener Tragödie, nämlich 10 Jahre vor des Dichters Tode, Ol. 91, 2 = 415, als Xenokles gegen die Troadendidaskalie des Euripides kämpfte (Aelian. V. H. 2, 8), welche sieben Jahre nach Aristophanes' Wespen fällt (Schol. Arist. Vesp. 1517). Ein sichereres Datum giebt es nicht.

3) Nach Sophokles' eigner Bemerkung bei Aristot. Poet. 25, 6, wo Ritter p. 271 glaubt, dieses Selbsturtheil sei in einer Komödie vorgekommen, in welcher Sophokles auf ähnliche Art dem Euripides gegenübergestellt worden sei, wie dieser in den Fröschen dem Aeschylos, welcher (das. 907—1075) auch eben nichts anders ausspricht, als dass er selbst die Menschen dargestellt habe, wie sie sein sollten, Euripides aber, wie sie wären. Dieselbe Forderung stellt auch Plato (de Leg. 2 p. 659 C) an die Tragödie. Vgl. Lessing, Werke B. 25 p. 296. Solger, Nachgelassene Schr. B. 2 p. 452.

4) Aristot. 3, 4. Vgl. oben p. 91.

Poesie über der prosaischen Wirklichkeit, über dem Getreibe und Lärm des Lebens walten; aber er entfernte sich niemals so weit davon, um es aus dem Auge zu verlieren. Seine Kunst gleicht durchaus der idealen Plastik des Perikleischen Zeitalters, welche ihre Gebilde über Lebensgrösse schuf, doch aber in ganz naturgemässen Proportionen. Sie vergrössert und verschönert, aber sie verändert in den Grundformen nichts [1]). Wo sich Dichtung und Wahrheit entzweien, da hört die Kunst auf. Dass Sophokles die Regeln seiner Tragik zum klarsten Bewusstsein gebracht hatte und seine Stellung zu seinen Kunstgenossen recht gut kannte, beweist nicht nur die Schrift, die er, nach Suidas, gegen die ältern Tragiker über den Chor schrieb, sondern auch sein Urtheil über Aeschylos [2]) und Euripides [3]), die beiden Extreme der Tragik nach der Darstellung des Aristophanes, des geistreichsten und urtheilsfähigsten Kenners im Alterthume. So sehr dieser sich auch bemüht hat, den Aeschylos im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, so hegt er doch für Sophokles eine noch grössere Bewunderung. Während er uns in den Fröschen die beiden Extreme im Kampfe vorführt, lässt er denjenigen Dichter, welcher die schöne Mitte bewahrte und den Begriff der Tragödie in vollendeter Gestalt verwirklicht hatte, als ruhigen friedseligen Zuschauer auftreten und nur im Vertrauen seinem Freunde Kleidemides den Entschluss mittheilen, selbst zu kämpfen, wenn Aeschylos fallen sollte [4]). Mittlerweile nimmt er mit Bescheidenheit Besitz von dem tragischen Throne, welchen Aeschylos ihm gleich beim ersten Erscheinen in der Unterwelt mit Kuss und Händedruck freiwillig angeboten hatte; und selbst, als der rüstige Marathonkämpfer siegreich zur Oberwelt zurückkehrt, trägt er dem Sophokles, welchen er in der tragischen Kunst als würdigen Nebenmann anerkennt, auf, den Thron für ihn zu bewahren und zu hüten [5]). Sophokles' Poesie ist nicht das Abbild oder der Ausdruck eines kriegerischen Geistes, der Kampflust erregen will; nein, sie erfüllt das Gemüth mit versöhnender Heiterkeit, und wird

---

1) Ob p. 175 N. 1. Fr. Thiersch diss., qua probatur, veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari. Munchen, 1835 fol.

2) Ob. p. 240.

3) Aristot. Poet. 25, 6.

4) Ran. 793.

5) Ran. 1512 (1538).

daher von Aristophanes zu den köstlichsten Gütern des Friedens gezählt 1). Die vollendete Anmuth und Schönheit der Charakterzeichnung stellte jeden Versuch, ihr gleich zu kommen, in den Schatten 2); und wegen der Süssigkeit seiner Rede, worin die strenge Wahl des Ausdrucks mit dem gefälligsten Wohllaute vereint ist, erwarb sich Sophokles den ehrenden Beinamen der Attischen Biene 3). Wie Euripides über ihn urtheilte, lässt sich aus der Anekdote von dem geraubten Mantel abnehmen 4). Aber Sophokles, obgleich er kein Freund von Anzüglichkeiten war, fand doch Gelegenheit, an Euripides seine Laune auszulassen. Von eigentlicher Feindschaft kann hier eben so wenig die Rede sein, als von den vermeintlichen Plagiaten des Sophokles, worüber es sogar eine eigene Schrift gab 5). Die angebliche Weiberfeindschaft des Euripides, welche vermuthlich die Komiker ihm andichteten, verstand Sophokles von seiner Kunst, wie es auch ohne Zweifel gemeint war 6). Freundschaftliche Gesinnung für seinen Mitbewerber beweist indess die öffentliche Trauer um seinen Tod; denn er erschien, als die Nachricht aus Makedonien in Athen einlief, in dunkelfarbiger Kleidung im Theater und die Schauspieler sammt dem Chore traten ohne Kränze auf, als Zeichen der Trauer 7).

12. Als Vollender und eigentlicher Repräsentant der Tragödie gilt Sophokles allen urtheilsfähigen Männern 7) des Alterthums 8). Selbst Plato, welcher vom Standpunkte seiner

---

1) Pax 530. Ed. Müller Gesch. der Theorie der Kunst B. 1 p. 190 f.

2) Wie z. B. der Tereus des Philokles im Vergleiche mit dem gleichnamigen Stücke des Sophokles (Arist. Av. 281) sehr verlor, obgleich dieses das Beste des Dichters war (Av. 100). Vgl. Süvern über Aristoph. Alter, Berl. 1827 p. 11.

3) Aristoph. fragm. 231 pag. 117 Dind. Phrynich. bei Meineke hist. critica com. Graec. pag. 157. Schol. Aristoph. Vesp. 460 Hermesianax bei Athen. 13, 598 C. Hesych. Ill. p. 52 ed. Orelli. Suid. v. Σοφοκλῆς· ἀφ' ἑκάστου (ποιητου) τὸ λαμπρὸν ἀπανθίζει· καθὸ καὶ μέλιττα ἐλέγετο. Vgl. Jacobs zu Philostr. Imag. p. 637. 660 f.

4) Hieronym. Rhod. bei Athen. 13. 604 F.

5) Philostrat. Alex. περὶ τῆς τοῦ Σοφοκλέους κλοπῆς bei Euseb. Pr. Ev. 10, 3. Daraus schöpfte Clem. Alex. 6 p. 621 ff. Vgl Schultz de vita Soph. p. 136. 138 ff. Taylor Lectt. Lys. p. 678 ff.

6) Athen. 13, 557 E.

7) Thom. Mag. Vit. Hermann Opusc. 5. pag. 205. Auch hiernach hat S. noch im letzten Lebensjahre Tragödien aufgeführt.

8) Arist. Poet. 4. Xen. Mem. 1, 4. 3. Menedem. bei Diogen. La. 2, 133. Cic. or. 1. Virg. Ecl. 8, 10. Juven. 6, 636. Vgl. die ob. S. 369 N. 9 citirten Epigramme. Dio Chrys. or. 52 T. 2 p. 2 p 272 Reiske. Diog. La. 5, 36.

Philosophie aus der tragischen Kunst überhaupt die Wichtigkeit nicht beilegen kann, welche seine Zeitgenossen darin fanden, wagt nicht den Sophokles anzugreifen[1]), und wenn er dem Euripides mitunter ein direktes Lob spendet[2]), so gilt dieses weniger seiner Tragik als seiner Philosophie[3]) und seinem Verhältnisse zu Sokrates[4]). Mehr das Wesen der Dichtkunst und der tragischen Komposition in's Auge fassend, hat aber Aristoteles die Regeln seiner Poetik vorzugsweise aus Sophokles abgeleitet, und den Euripides, obgleich er ihm in der Darstellung der Leidenschaften und in Erregung des Mitleids den Preis zuerkennt, doch wegen wesentlicher Mängel in der dramatischen Anordnung und Verarbeitung des Stoffes und auch wegen der Stellung des Chores zur Handlung des Stücks, scharf getadelt[5]), und ihm namentlich auch die Unzweckmässigkeit des Prologs, worin Sophokles ihm Muster ist, vorgeworfen[6]). Indess kann nicht alles, was Sophokles in den verschiedenen Perioden seines Lebens dichtete, demselben Kunststile angehört haben; vielmehr war nach seiner eignen Bemerkung[7]) ein sehr bedeutender Unterschied zwischen den pomphaften, herben Tragödien seiner Jugendzeit, als er noch dem Aeschylos gegenüber stand, und denen seiner reifern Jahre, aus welchen die noch erhaltenen sieben stammen. Daher darf uns das Urtheil des Akademikers Polemo, der für tragische Rührung eben so unempfänglich war, als der Tyrann Alexandros von Pherä zu sein vorgab[8]), nicht wundern, wenn er als eifri-

---

1) Der Krito, worauf sich Ath. 11 p. 507 D bezieht, gehört nicht hierher. Das Gegentheil zeigt sich vielmehr im Phaedr. p. 268 C. 269 A.

2) De Rep. 8 p. 568 A. Vgl. C. Fr. Hermann Gesch. der Platon. Philos. B. 1 p. 203. 507.

3) Darauf bezieht sich auch der vorgebliche Delph. Orakelspruch, welcher den Euripides über Sophokles und den Sokrates über beide setzt, Suid. v. σοφός u. s. w. Die σοφία hebt auch Plut. de glor. Athen. 5 p. 548 D an Euripides hervor (vgl. Phot. Bibl. pg. 101 B, 14 Bekker) und rühmt die λογιότης (die edle Diktion und gleichmässige Redekraft) des Sophokles.

4) Aelian. V. H. 2, 13.

5) Poet. 13, 10 (vergl. Quinctil. Inst. or. 10, 1 §. 68). 18, 22. (Schol. Arist. Acharn. 442. Valckenaer ad Eur. Phoen. 1026.). Das Höchste der Tragik ist ihm nämlich ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (6, 12), nicht edle Diktion und Charakterzeichnung (6, 19). Und auch hierin hat Euripides häufig gefehlt (15, 7 ibiq. Ritter p. 187. Vgl. 25, 8).

6) Rhet. 3, 14.

7) Oben p. 241 N. 1.

8) Diog. Laert. 4, 18. Plut. de Alex. fort. 11, 2 pg. 334 DE. Aelian. V. H. 14, 40.

ger Verehrer des Sophokles eine besondere Vorliebe für die herbe und strenge Schönheit hegte, wie sie namentlich in den Tragödien des vielbewunderten Meisters sich zeige, an denen, um mit dem Komiker zu reden, ein bissiger Molossischer Hund mitgearbeitet zu haben scheine, und wo, nach Phrynichos, kein Sek und Süsswein sei, sondern Pramnischer. Er sagte auch, Homeros sei ein epischer Sophokles und Sophokles ein tragischer Homeros[1], und erkannte daher beide für geistesverwandte Dichter, und in beiden dieselbe ruhige Grösse und idealische Vollendung, die im lebendigen Bewusstsein innerer Kraft allen falschen Schein verschmäht. Die Aehnlichkeit des Sophokles mit Homeros liegt also tiefer, als man, meistens nach Aeusserlichkeiten urtheilend, annimmt. Die Wahl der tragischen Stoffe aus dem Bereiche des grossen epischen Sagenkreises[2], namentlich aus der Odyssee, die Sophokles nach dem Biographen in vielen Dramen abgeschrieben und selbst die Etymologie des Namens Odysseus daraus entlehnt haben soll, konnte ihn nicht allein der Ehre eines Vergleichs mit Homeros theilhaftig machen. Der epische Kyklos war die Quelle aller Tragiker, und namentlich auch des Aeschylos. Aber nicht alle werden darum geradezu Schüler des Homeros oder selbst tragische Homere genannt. Sophokles dagegen, dessen klares Bewusstsein den mythischen Stoff auf ähnliche Art durchdrang und beherrschte, als Homeros, musste selbst in der Kunst der Darstellung und in der Schöpfung und Gestaltung poetischer Bilder und Ausdrücke dem geistesverwandten Epiker ähnlich werden[3].

13. Andre Urtheile der Alten, worauf man noch Gewicht legen könnte, sind von einem einseitigen rhetorischen Standpunkte aus gefällt, und berühren weniger die eigentliche Kunst des Tragikers. So bemerkt Dionysios, der doch sonst den So-

---

1) Oben p. 9 N. 3. B. 2, 2 p. 56 f. 426.

2) Dieses ist besonders durch Ad. Schöll's verdienstliche Forschungen erwiesen. Nach umfassendern Ansichten hat aber zuletzt Welcker angefangen, die Hellenischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Kyklos zu ordnen (Rh. Mus. Suppl. II, 1), ohne jedoch dem Sophokles die tetralogische Form vindiciren zu wollen, wie Schöll versucht hat.

3) Einzelnes hat Eustath. zu Il. β' pg. 197. ι' pg. 756, 17. λ' pg. 831, 57 p. 890, 19. σ' p. 1133, 48. ζ' 333 p. 643. μ' 237 p. 902, 2 und auch sonst angemerkt.

phokles als vorzüglichsten Dichter anerkennt[1], er sei bei würdevoller Charakterschilderung besonders ausgezeichnet in Darstellung der Leidenschaften, und wisse den Handlungen seiner Personen edle Motive unterzulegen und eine ideale Richtung zu verleihen[2]. Seine Sprache enthalte nichts Ueberflüssiges, sondern nur das Nothwendige, und sein Ausdruck habe wahrhaft poetische Farbe. Doch öfters falle er von seiner schönen Höhe in leeres Wortgepränge und bewege sich gleichsam in einer durchaus prosaischen Niedrigkeit. In dieser Rücksicht vergleicht ihn Longinos mit Pindaros. Beide, sagt er[3], entzünden zuweilen alles im Feuer ihres Aufschwungs, doch unvermerkt erkalten sie öfters und sinken unglücklicherweise wieder zur Erde herab. Daher will Quinctilianus nicht entscheiden, ob der gleichmässigen Beredsamkeit des Euripides oder der hohen Würde des Sophokles der Preis gebühre, er empfiehlt aber dem angehenden Redner das Studium des Euripides, eben weil mehr rhetorische Fülle und Geläufigkeit des Ausdrucks bei diesem zu finden ist[4]. Diesen glatten Fluss der Rede nennt aber Plutarchos Geschwätzigkeit, und tadelt auch die Ungleichheit des Sophokles[5], bei der doch eine künstlerische Absicht nicht zu verkennen ist, da die Verschiedenheit der in einem Drama vorgeführten Charaktere nothwendig auch eine Verschiedenheit in der Ausdrucksweise der einzelnen Personen voraussetzt. Die ganze Oekonomie der Sophokleïschen Tragödien, welche den Alten wegen des organisch-lebendigen Ineinandergreifens der einzelnen Theile bewunderungswürdig erschien[6], lässt weder eine Gleichförmigkeit der Charakterzeichnung noch der Rede zu. Sophokles zeigt gerade darin einen wesentlichen Fortschritt der Tragik, dass er in dem künstlich angelegten Plane seiner Stücke die Handlung sich

---

1) De compos. 24. De vi dic. in Demosth. 41. Welcker Rhein. Mus. Supplem. II, 1 p. 89.

2) Vett. script. cens. II, 11: τὰ γενικὰ καὶ μεγαλοφυῆ τῶν προσώπων ἤθη καὶ πάθη Σοφοκλῆς κατώρθωσεν.

3) De Sublim. 33, 5 pag. 118 Weiske. Ob. B. 2, 2 p. 288 N. 2. p. 302.

4) Inst. or. 10, 1 §. 67. Vergl. Cic. de orat. 3, 7 der auch sonst den Sophokles einen sehr gebildeten und göttlichen (Philostr. Im. p. 873 Ol.) Mann nennt (de div. 1, 25 extr. vergl. Ep. ad Tir. 16, 18. ad Att. 11, 7. de fin. 5, 1, 3.)

5) De recta rat. aud. 13 p. 45 B.

6) Dio Chrys. or. 52 T. 2 p. 272 R. Schol. Oed. Col. 236. 297.

vor den Augen des Zuschauers organisch entfalten und die einzelnen Theile sich in einander verschlingen lässt, während Aeschylos in der einfachen Anlage seiner Dramen die Begebenheiten in einer Reihe von Scenen äusserlich darstellt, ohne die innern Motive der Handlung durch die Personen selbst an den Tag legen und die Katastrophe allmählig durch die nothwendig in einander verschlungenen Theile sich bilden zu lassen. Bei Sophokles entsteht die ganze That, welche die Handlung, Verwickelung und Katastrophe herbeiführt, im Laufe des Stücks selbst; Aeschylos stellt dagegen öfters die Katastrophe schon als Faktum hin, ohne von der Motivirungskunst Gebrauch zu machen. Alles was dazu gehört, die Handlung hervorzubringen, wird von ihm episodisch behandelt; dadurch gewinnt freilich das Unmittelbare der Anschauung. Motive und Erfolg sollen zu gleicher Zeit vor die Seele treten, so dass selbst Anachronismen nicht vermieden werden können. So war z.B. im Agamemnon dem Dichter die Ankunft des Helden Hauptsache, da mit dem Beginne des Stücks nichts erst ausgebildet wird, sondern alle Verhältnisse schon so sind, wie sie sich im Erfolge selbst zeigen. Daher lässt er den Agamemnon in Einem Tage von Troja nach Argos kommen, ohne sich an die historische Wahrheit oder Möglichkeit zu binden. Die kurze Vorbereitung durch die Feuerzeichen, welche Ilion's Einnahme und die Ankunft des Helden zugleich verkündigen, sollte dem Chore nur Gelegenheit geben, jene dunkeln Gefühle von dem plötzlichen Glückswechsel und der Allgewalt des Schicksals in uns zu erregen, wie es durch den schwülen Anfang geschehen ist. Gleich darauf ist die Katastrophe da, geradezu gegen die Aristotelischen Regeln, die nichts Widersprechendes in der Handlung wissen wollen. Aber in diesem Zusammenfassen entfernter Zeitmomente zu grossartigen Scenen, wobei sich der Dichter öfters der Vision oder Wahrsagung bedient, wie in dem Auftritte der Kassandra und auch in den Persern, liegt gerade das Unmittelbare und Imposante der Aeschylischen Poesie, die auch ohne künstliche Verwickelung und innere dramatische Motivirungskunst herrlich und grossartig erscheint.

14. Aristoteles hat in seiner Lehre von der schönsten

Form der Tragödie, wobei ihm die Verwickelung, welche Glückswechsel und Erkennung herbeiführt[1], unentbehrlich ist, offenbar den Sophokles vorzugsweise im Auge gehabt, obgleich er ihn nicht immer nennt[2]. Dadurch hat er allerdings eine sehr wesentliche Eigenthümlichkeit Sophokleïscher Kunst angedeutet, und in ihr zugleich die Vollendung der Tragik erkannt, um die sich seine Poetik, ihrem Hauptinhalte nach, dreht. Wie gross auch Aeschylos dasteht, so hat doch die dramatische Poesie erst mit der Neuerung, welche Sophokles in ihre Oekonomie einführte, den eigentlichen Höhepunkt erreicht. Diese Neuerung ist aber keineswegs gering, da sie auch die Art des Kampfspiels umgestaltete und die Aeschylische oder trilogische Form der Tragödie, wenn auch nicht aufhob, doch sehr zurückdrängte. Betrachten wir nun das Wesen der Sophokleïschen Kunstform genauer, so werden wir finden, dass die auf einen so beschränkten Zeitraum berechnete organische Entfaltung der tragischen Idee, wie sie in jedem der erhaltenen Stücke vor die Seele des Lesers tritt, unmöglich die mehr epische Ausdehnung zu einer Trilogie verträgt. Diese symmetrische Durchbildung im Innern, welche wie aus einem Keime sich mit Leichtigkeit und Natürlichkeit zum Begriffe des schönsten Organismus vollendet, wo eine Entwicklung aus der andern fast nothwendig hervorgeht und nichts äusserlich angeknüpft erscheint, wiederholt sich in jeder Tragödie zur grössten Befriedigung und Beruhigung des Lesers, und setzt weder einen Rückblick auf etwas Vorhergehendes, noch eine Spannung auf etwas Folgendes, wie die Theile einer Trilogie des Aeschylos, voraus. Wer es also unternimmt, aus den Titeln der untergegangenen Dramen des Sophokles uns Trilogien oder Tetralogien, im Aeschylischen Sinne, vorzudichten, welche die Form der sieben erhaltenen Tragödien eben so bestimmt abweist, als das Zeugniss des Suidas, der verkennt geradezu das Eigenthümliche, welches beide Dichter von einander unterscheidet[3]. Was aber ausserdem noch den So-

---

1) Poet. 6. 10 f. 13. 16. 18. 24.

2) So oft er ihn nennt, betrachtet er ihn als Musterbeispiel, besonders seinen König Oedipus 11, 2 u. 5. 14, 15. 16, 11. 18, 14. 25, 8. 27, 12.

3) Ad. Schöll hat den Versuch gemacht (Beiträge B. 1, 1 pg. 168

phokles hoch über Aeschylos erhebt, ist die vollendete Kunst der poetischen Illusion, vermittelst welcher das ganze Interesse des Zuschauers für die handelnden Personen in Anspruch genommen wird. Sophokles versteht es unter allen Dichtern am besten, uns auf einen Standpunkt zu versetzen, von wo aus wir mehr überschauen als die handelnden Personen selbst. Wir sehen deren Irrthum und Verkennung unter einander sowohl als auch jene tiefe Selbstverkennung hinsichtlich ihrer Schuld und Unschuld. Dieses ist das eigentlich tragische, ergreifende, rührende Element der Sophokleïschen Kunst. Nur der Zuschauer weiss, was den handelnden Charakteren gegenseitig verborgen ist; die tief und innerlich motivirten Fortschritte der Stimmung, das lebhaftere Eingreifen in die Handlung, das schnellere und entschiedenere Forteilen jedes einzelnen Charakters zum allgemeinen Zielpunkte, das alles wirkt von jenem Standpunkte aus mit hinreissender Kraft auf das Gemüth des allein wissenden Zuschauers und vollendet den Gesammteindruck, auf welchen eine jede Sophokleïsche Tragödie künstlerisch berechnet ist.

15. Diese Lebendigkeit und eigentliche Gegenwart der poetischen Figuren, in deren Interesse uns der Dichter hineingezogen hat, deren Geheimnisse wir kennen, für die wir Mitleid und Furcht empfinden, wenn sie am Rande des Verderbens wandeln, das sie selbst nicht ahnen, nicht fürchten, diese Art der Darstellung, worin das Geheimniss aller wahren Poesie liegt, findet sich schon im Homerischen Epos[1]). Wie daher im Homeros die Vollendung der epi-

---

ff. 372 ff. 415 ff. 505 ff. 515 ff.) 534 ff.), eine Verwandtschaft des Aeschylos und Sophokles rücksichtlich der trilogischen Form in den Bruchstücken des letztern nachzuweisen. Aber wären die Trilogien des Aeschylos nicht durch die sichersten Beispiele und Zeugnisse über allen Zweifel erhoben, so könnte eine solche Leichtfertigkeit, womit Schöll auch in Bezug auf Sophokles je drei Titel, die auf verwandte Mythen hindeuten, zusammen gruppirt hat, das ganze Verfahren auf diesem Gebiete antiquarischer Forschungen, bei denen man doch billig von einer sichern Grundlage ausgehen sollte, gar sehr verdächtigen. Anleitung dazu hatte schon Süvern gegeben: Ueber den histor. Charakter des Drama p. 51 ff. Ueber historische und politische Anspielungen in den alten Trag. p. 48 f.

1) Hierauf hat namentlich Gruppe (Ariadne p. 119. 261 ff., besonders p. 731 ff.) mit richtiger Einsicht in den Gang der Hellenischen Dichtkunst aufmerksam gemacht.

schen Poesie enthalten ist, so fand die Tragödie erst durch Sophokles ihre wahre und höchste Bestimmung, und mit ihr ist der herrliche Kreis Hellenischer Dichtkunst abgeschlossen. Durchaus wahr ist also der Ausspruch der Hellenen, Sophokles sei ein Schüler des Homeros; — ein Ausspruch, der sich nicht auf die Nachahmung Homerischer Worte und Gedanken[1]), sondern auf die eigentliche Kunst dramatischer Darstellung und Motivirung bezieht. Die Verwickelung der tragischen Handlung, welche Aristoteles an Sophokles hervorhebt, kann nur aus Homeros angelernt sein[2]); und wenn der Biograph von Sophokles sagt, er habe die Odyssee in vielen Dramen nachgebildet, so trifft diese Nachbildung ganz besonders den Charakter des Odysseus, der nicht nur im Ajas und Philoktetes vorkommt, sondern auch in einer Reihe andrer Dramen des Sophokles angebracht war, z. B. in der Fusswaschung, welche die Hellenen sich damals auch gern aus der Odyssee vorrhapsodiren liessen, ferner bei dem Raube des Palladion's, im rasenden Odysseus, im Palamedes, in den Skyrierinnen, in der Nausikaa u. s. w. Aber alle diese Stücke, durch deren Anlage und Disposition sich Sophokles in seinen jüngern Jahren die Homerische Darstellungsweise zu eigen machte, sind spurlos verschwunden; daher wird es jetzt Manchem schwer, sich den Sophokles als Schüler des Homeros zu denken, da uns die Kenntniss der Homerischen Vorstudien des Sophokles fehlt.

---

1) So fasste H. Stephanus den Begriff der Homerischen Nachahmung auf (de Sophoclea imitatione Homeri, seu de Sophoclis locis imitationem Homeri habentibus p. 86—95 der Annotationes in Soph. et Eur. Paris, 1568); und in der That liegt auch in dieser Beobachtung etwas Wahres. Uebrigens haben die meisten einleitenden Schriften über Sophokles und andre Tragiker von Franz Portus (In omnes Sophoclis tragoedias προλεγόμενα, ut vulgo vocantur, Morgiis, 1584) an bis auf die neuesten Zeiten, auf diese Fragen keine Rücksicht genommen. C. G. Haupt, Vorschule zum Studium der Griech. Tragiker, Berlin, 1826. Sucro, Introductio Sophoclea, in Matthias Paedagog. Mittheilungen, Magdeb. 1827. Nicht zu übersehen sind Schlegel's Ansichten (Ueber dram. Kunst B. 1 p. 175 ff.). Vgl. Welcker Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 86 f. Dell' imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche del cav. Bozzelli. Vol. 1. 2. 3. Lugano, 1837. 8.

2) Dieses sagt Aristot. 24, 3 geradezu, indem er das πεπλεγμένον und die ἀναγνώρισις in der Odyssee wie in der Tragödie wahrnimmt.

16. Die Verschiedenheit der dramatischen Oekonomie des Sophokles von der Einfachheit des Aeschylos führte nothwendig auch zu einer verschiedenen, weit tiefern Einwirkung des Schicksals auf den Gang der tragischen Handlung. Bei Aeschylos sehen wir das Verhängniss für den Menschen mehr als eine äusserliche Macht, welche die einzelnen Gottheiten unmittelbar und geradezu im Vordergrunde handelnd vertreten. Sophokles dagegen setzte die Schicksalsidee in nähere Beziehung zum Innersten des Menschen, eben weil er die Triebfedern des Handelns von keiner äussern Macht ausgehen, sondern sie tief im menschlichen Herzen entspringen liess, und sie hier auch verfolgte. Die dadurch erzeugte Rührung war um so ergreifender, je deutlicher man sah, dass die Handlungen aus dem freien Willen des Menschen, aus den natürlichen Triebfedern des Denkens und Empfindens abgeleitet wurden. Der Widerspruch, in welchen diese freien Motive mit der Idee der sittlichen Weltordnung oder dem lenkenden Schicksale gerathen, verleiht der Tragödie des Sophokles einen höhern tragischen Gehalt. Weit entfernt also, dass die Wirkung des Schicksals aus dem Innern der Menschen heraus den Begriff des sittlichen Ideals aufgehoben hätte[1], hat sie uns vielmehr

---

1) Diese Ansicht hat J. C. Hoffmann in bedeutender Ausdehnung aufgestellt in der Schrift über „das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst nachgewiesen am König Oedipus des Sophokles, Berl. 1832." Es verlohnte sich wohl der Mühe Theologumena Sophoclis zu schreiben, wozu es bereits einige schätzbare Vorarbeiten giebt, auf die ich hier der Kürze wegen verweise: G. Schwab de religione Sophoclis rationali. P. I. Stuttg. 1820. 4. Progr. E. J. G. Schmidt de notione Fati in Soph. tragoediis et fragmentis expressa, Programm der Schulpforte, Lips. 1821. 4. Steiner über die Idee des Sophokles von der göttlichen Vorsehung. Züllichau, 1829. 8. Den Sophokles betrifft auch vorzugsweise d. Progr. von B. Thiersch über das Schicksal in den griechischen Tragödien, Halberstadt, 1818, wiederholt in Seebode's Neuem Archiv für Phil. u. Pädag. 1826. Heft 6 pag. 125—33. Vergl. C. Hoffmann, Tragoedia Graecorum cum plasticae artis operibus comparata (Mainz, 1834) p. 20 ff. 32 ff. Fr. Cramer Gesch. der Erziehung, B. 2 p. 68 f. Von einem umfassendern Standpunkte aus hat A. W. Bohtz in seiner inhaltsreichen Schrift über die Idee des Tragischen (Gött. 1836) den Begriff des tragischen Schicksals im Sophokles nachgewiesen und mit der Gestaltung derselben Idee bei andern Tragikern verglichen (pg. 199 ff.) Vgl. auch Gruppe's Ariadne p. 709 ff. Die ältere Litteratur findet sich bei Blümner über die Idee des Achicksals pg. 149 f. und bei Süvern über den Gebrauch des Achicksals bei den alten Tragikern, hinter der Uebers. der Sie-

diesen erst im vortheilhaftesten Lichte gezeigt und gelehrt, dass die Behandlung desselben wesentlich zur Kunst des Sophokles gehört und als deren Mittelpunkt betrachtet werden muss. Die Idee des Schicksals ist die Seele seiner Darstellung. Der Mensch mit dem tausendfachen Widerstreite, der sein Innerstes anfüllt[1]), tritt hier in seinem Denken und Trachten durchsichtig bis in's Herz vor uns. Die Darstellung dieses Widerstreites, der durch die Kunst des Dichters dem Zuschauer, aber nicht den handelnden Charakteren, zum Bewusstsein gebracht wird, bildet das Tragische in der Poesie, insofern jener innere Widerspruch nicht in einem vorübergehenden Irrthume, sondern in der menschlichen Natur selbst liegt. Von dieser Darstellungsweise kann uns auch Plato in Bezug auf die intellektuelle Welt einen richtigen Begriff verschaffen, während sie bei Sophokles auf die sittliche Welt angewandt erscheint. Auch Plato stellt den Leser auf den Standpunkt, wo dieser selbst erst das Wahre abzunehmen hat. Man nennt diese Art der Darstellung **Ironie**, ohne die kein Kunstwerk der Perikleischen und Sokratischen Zeit verstanden werden kann. Bei Sophokles zeigt sich dieselbe vollkommen durchgebildet[2]), nicht als wenn bei ihm alles Edle und Höchste des Lebens sich hinterdrein selbst vernichte, was man sich in neuerer Zeit bei dem Worte Ironie zu denken pflegt; nein, gerade im Gegentheile lässt er aus der tiefsten Befleckung, welche einem Menschen wider Verschulden anhaftet, das Edelste und Höchste der sittlichen Welt hervorgehen, wie in der Antigone und dem Oedipus. Und aus dieser Darstellungsweise ergiebt sich der Begriff des Schicksals, den der Dichter mit Bewusstsein und der strengsten poetischen Kon-

---

ben gegen Theben p. 93 ff. Ziemlich unklar und unbefriedigend sind die Bemerkungen von Ernst **Schick** (über die Epopöe und Tragödie, Leipzig, 1833, p. 186 ff.), der auch sonst nichts Gründliches über das Wesen oder die Komposition oder die Charaktere der Tragödie vorgebracht hat.

1) Plato de Rep. 10 p. 605 D.

2) **Solger**, Nachgelass. Schriften B. 2 p. 515 ff. **Hegel**, Werke B. 16 (1834) p. 486 ff. B. 10 (1835) p. 84 ff. **Thirlwall** im Philological Museum Vol. 2. (Cambr. 1833) pg. 483—537. **Gruppe** pg. 737. Einen verschiedenen Standpunkt hat **Hinrichs** gewählt: Das Wesen der antiken Tragoedie in ästhetischen Vorles. durchgeführt u. s. w. Halle, 1827.

sequenz aus der Handlung und den tragischen Motiven selbst herausbildet. Es ist nicht verdiente Schuld des Menschen, auch kein bloss äusserer Zufall, sondern eine dunkle oft zweideutige Macht, welche im Innern selbst waltet, und den Menschen bei jedem Schritte, den er thut, bei jedem Plane, den er entwirft, begleitet und in eine marternde Ungewissheit, in einen unbewussten Widerspruch mit sich selbst versetzt. Nur der Zuschauer weiss den wahren Stand der Dinge, und möchte öfters den handelnden Personen, die in ihrem unbefangenen Denken und Trachten keine Gefahr ahnen, einen Wink geben, sie herausziehn aus der drohenden Gewitterwolke, die sie unfehlbar zerschmettern wird. Dadurch wird das tragische Interesse zu seiner höchsten Spitze gesteigert. Einen Ajas, eine Deïaneira, einen Kreon, einen Oedipus zu sehen, wie sie in der Irre gehen, und sich mit Vorwürfen über Schuld peinigen, muss die Theilnahme des Zuschauers im hohen Grade erwecken, da dieser durch die Kunst des Dichters allein der Wissende ist; denn nur er sieht die Schlingen des Schicksals, die der handelnde Held glaubt vermeiden zu können und gerade desshalb von der verschleierten und an sich unentfliehbaren Macht um so sicherer in dieselben hineingezogen wird.

18. Die Art, wie das Schicksal von Sophokles aufgefasst und zur Anschauung gebracht wird, hängt also auf's innigste mit der ganzen darstellenden Kraft des Dichters zusammen; es ist mehr ein Produkt der poetischen Auffassung der einzelnen Mythen, von denen sich die Schicksalsidee um so weniger trennen lässt, da diese eben aus dem lebendigen Bewusstsein des Volksglaubens hervorgegangen sind, um diese Idee stets gegenwärtig zu erhalten. Daher wurde es dem Tragiker nicht schwer, den Mythen der entferntesten Vorzeit eine Beziehung auf die jedesmalige Lage des Staates und auf wichtige politische Ereignisse der Gegenwart zu geben[1]). Das Interesse an tragischen Vorstellun-

---

1) A. L. W. Jacob, Sophocleae Quaestiones, Vol. 1 p. 176 ff. (Warschau 1821). Wie der Begriff des Schicksals erst aus der Betrachtung jedes einzelnen Mythus und der darauf gegründeten Tragödie deutlich hervorgeht, so kann auch die politische Tendenz der antiken Tragik, worüber schon oben in Bezug auf Aeschylos die Rede war, nur aus der

gen ward also den Athenern hierdurch noch näher gerückt; und es ist keine Uebertreibung, wenn man behauptet, dass die Attische Welt ihren Tragikern nicht nur einen unerschöpflichen Stoff des Denkens, des Geschmacks und der sprachlichen Gewandheit verdankte, sondern auch die reichste Fundgrube der Ethik und einer tiefern Herzensbildung an ihnen besass, seitdem Sophokles der Kunst diese Richtung gegeben hatte [1]. Man sollte glauben, diese Männer, welche mit geringen Mitteln unendlich viel vermochten und einen unmittelbaren Einfluss auf die Stimmung und den religiösen Glauben eines ganzen Volks ausübten, hätten das System der priesterlichen Dogmatik beeinträchtigt und unvermerkt ein anderes an dessen Stelle zu setzen gestrebt. Aber dem ist nicht so. Sie haben den Glauben nur gereinigt und veredelt, aber durchaus nichts an der Volksreligion umgestossen. Nichts wäre ungerechter, als ihnen Freigeisterei zur Last zu legen. Vielmehr waren sie es, und unter ihnen vorzugsweise Sophokles, die über die plastische Betrachtung der Mythen, wie sie bei den Epikern und Lyrikern vorlag, zur spekulativen Auffassung der höchsten sittlichen Probleme fortschritten und die widerstrebenden Elemente der Mythen und Geschichte zur erhebenden Gesammtanschauung einer allwaltenden göttlichen Vorsehung verarbeiteten, indem sie die Gegensätze zu vermitteln, zu lösen und auszugleichen suchten. Dann gebührt dem Sophokles besonders noch das Verdienst, welches ihm Aeschylos auf das würdigste vorbereitet hatte, der künstlerischen Thätigkeit Ehre und Ruhm im Attischen Leben verschafft und durch sein hervorragendes Beispiel die fähigsten und besten des Volks zu einem unendlichen geistigen Wetteifer veranlasst zu haben, wodurch der Geist der Attischen Nationalität in Werken der Kunst zur klarsten Anschauung gebracht und verewigt wor-

---

Anlage und innern Einrichtung der einzelnen Stücke richtig erkannt werden, worüber es in den neuesten Zeiten keineswegs an gründlichen Forschungen gefehlt hat. Vgl. Süvern über einige histor. und polit. Anspielungen in d. alten Tragödien, Abhdl. der Berlin. Akademie d. Wiss. 1824.

1) P. van Limburg Brouwer de ratione qua Sophocles veterum de administr. et iust. div. notionibus usus est, ad volupt. trag. augendam. Leyden, 1820. Vgl. dessen Histoire de la civilisation morale et religieuse des Grecs, T. 5. Groeningen, 1837.

den ist. Dazu kommt noch die sprachliche Form, die Sophokles ebenfalls zur Vollendung brachte, indem er den geregelten Satzbau durch rhythmischen Wohlklang an strenges Versmaass gewöhnte, und dem reichen Attischen Sprachschatze durch systematische Beherrschung der in den Dialekten zerstreuten Mittel einen innern Zusammenhang und symmetrische Rundung verschaffte [1].

19. Es bleibt uns noch übrig, ein Paar Worte über den Chor und die Chorgesänge des Sophokles im allgemeinen voranzuschicken, ehe wir zur Betrachtung der einzelnen Dramen fortschreiten. Es bedarf keiner angestrengten Aufmerksamkeit, um bei der Durchlesung einer Sophokleïschen Tragödie zu gewahren, dass der Chor in mehrfacher Rücksicht darin eine andere Stelle behauptet als bei Aeschylos, welcher ihn noch mehr im Vorgrunde der Handlung zeigt, und ihm sogar die Hauptrolle zutheilt, wie es in den frühern Zeiten der tragischen Kunst wohl meistens immer der Fall sein mochte. Aber dessungeachtet herrscht eine Gleichmässigkeit der Stimmung von Anfang bis zu Ende in ihm vor, die im Ganzen mit dem Charakter der Aeschylischen Tragödie vortrefflich übereinstimmt. Als Träger lyrischer Gesänge, die zwar die tragische Handlung sehr nahe berühren, aber doch nicht unmittelbar eingreifen in den Gang der dramatischen Darstellung, dient er besonders dazu, der Handlung eine wichtige Bedeutung zu geben und eine ahnungsvolle Stimmung unter den Zuschauern zu verbreiten. Bei Sophokles dagegen bildet er einen wesentlichen Theil der Darstellung selbst, in welcher er selbst mit handelt [2], aber nur rathend und lenkend, niemals leidend oder eingreifend in die Motive des Stücks. Er steht auch nicht über der Handlung, um das Ganze in seinem Verlaufe überschauen zu können, oder

---

1) S. besonders Bernhardy's Einleit. zur wissenschaftlichen Syntax d. Gr. Sp. Vgl. T. C. G. Schneider de dialecto Sophoclis ceterorumque tragicorum Graecorum quaestiones nonnullae. Jena, 1822. Kühlstädt, Observationes criticae de tragicorum Graec. dialecto. Reval. 1832. Was die strenge Regel der metrischen Formen des Sophokles anlangt, so hat nach Hermann's schätzbaren Vorarbeiten zuletzt Wunder dieselbe unter eine zweckmässige Uebersicht gebracht: Conspectus metrorum quibus Sophocles in septem quas habemus tragoediis usus est. Lips. 1825.

2) Aristot. Poet. 18, 21.

um als idealisirter Zuschauer den nationalen Gemeingeist oder die allgemeine menschliche Theilnahme vorzustellen [1]; nein, durch eine solche Stellung des Chors würde der Dichter gar sehr das Interesse des Zuschauers an der Handlung beeinträchtigt und die eigentliche Kraft seiner Dramatik, welche den Zuschauer höher stellt und zum Mitwisser der tragischen Motive macht, selbst wieder gebrochen haben. Hätte der Chor den leidenden Helden, dem er theilnehmend und mitfühlend zur Seite steht, eben so, wie der Zuschauer, am Rande des Verderbens wandeln sehen, und denselben Grad von Mitleid und Furcht für ihn gefühlt und durch seine lyrische Gesänge ausgedrückt, so wäre es seine Pflicht gewesen, ihn zu warnen, zu retten. Allein im Chore reflektirt sich nur das Ganze, besonders das tragische Bewusstsein; er ist in seiner Besorgniss selbst sehr befangen und kurzsichtig, und weiss im Augenblick der Entscheidung, den er nicht voraussieht, dem Helden weder zu rathen noch beizustehn; daher ist er in seiner Bestimmung sehr untergeordnet, und dient öfters dem Dichter dazu, durch die Widersprüche seiner Ansichten, ja selbst durch das Verkehrte seiner Urtheile dem Zuschauer die wahre Auffassung nahe zu legen. Dabei hält er aber das Mittel zwischen den äussersten Enden und Richtungen der menschlichen Bestrebungen im allgemeinen; er spricht Lehren und Regeln der Weisheit aus, die gegründet sind auf die allgemeine Erfahrung und die dadurch auch allgemein für das ganze menschliche Geschlecht sind. Daher liebt Sophokles besonders die Greisen- und reifern Männerchöre [2], wodurch er das innere Verständniss mehr befördern und das Ganze mehr in einen innern Gesichtspunkt zusammenfassen kann. Denn der Chor soll bei ihm das Fortbestehen der höchsten Ideen und Tugenden, die mit dem Helden als einem Einzelwesen untergehen, in der ganzen menschlichen Gattung vermitteln und darstellen. Der Konflikt, in welchen die sittliche Idee ge-

---

1) So ist die Bedeutung des Chors von Schlegel gefasst, über dramat. Kunst, B. I pg. 115 ff. Vergl. Hermann zu Arist. Poet. p. 267 ff.

2) Von den sieben erhaltenen Tragödien gehören fünf zu dieser Gattung. Nur Elektra und die Trachinierinnen haben Jungfrauenchöre, wie es die erste Rolle dieser beiden Stücke erforderte.

räth, spiegelt sich in ihm ab, ohne ihn selbst zu ergreifen und in die Handlung fortzureissen; vielmehr erhält der Chor schon während der Handlung das Gleichgewicht der sich bekämpfenden Kräfte. Dieses geschicht hauptsächlich durch den beruhigenden Charakter seiner Lyrik, in welcher die herrlichsten ethischen Gedanken aus dem Gesichtspunkte einer höhern und freiern Weltanschauung entfaltet werden. Hier erhebt sich der Chor über den engen Kreis der Handlung, um eine Art von Philosophie der Geschichte in ihren Hauptresultaten den Zuschauern zum Bewusstsein zu bringen; und er thut dieses von der ganzen sinnlichen Macht der rhythmischen Komposition und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet 1).

20. Diese rhythmische Gestaltung der Chorlieder zu ergründen, würde ein eignes Buch erfordern, da sie ihrem eigentlichen Wesen nach bis jetzt noch nicht auf ähnliche Art untersucht worden ist, als die Epinikien des Pindaros. Die Mannigfaltigkeit der von Sophokles angewandten Versmaasse ist sehr gross, und richtet sich durchaus nach dem Grade und Wechsel der innern Aufregung und Gemüthsstimmung, mit welcher der Chor die Handlung begleitet. Die Parodos ist, wo der Chor keine Eile hat, sondern im gemessenen Schritt seinen Einzug in die Orchestra hält, auch wohl anapästisch (wie im Ajas), wechselt aber die Rhythmen, sobald sie kommatisch wird, was auch wohl gleich von Anfang an der Fall ist, wie in der Elektra, wo dann der Zug durch die Orchestra als stillschweigend geschehen gedacht werden muss 2). Es wechseln aber auch in der Parodos die rein lyrischen Rhythmen des Chores mit Anapästen der Sceniker kommatisch ab, z. B. im Philoktetes, wo der Chor suchend und forschend an der Bühne unter den Anapästen des Neoptolemos umherschreitet. Wo es die Umstände erfordern, nimmt schon die Parodos einen besänftigenden ruhigen Charakter an (den gewöhnlich die Stasima erst haben), z. B. im König Oedipus, wo die vorherrschenden

---

1) Schiller, Vorrede zu der Braut von Messina, Werke B. 8 p. 14.

2) So auch in den Trachinierinnen. Beides sind Jungfrauenchöre, die wohl nicht gut wie die Danaiden des Aeschylos, unter einer Marschmelodie, gleich einer Kriegerschaar in Reihe und Glied einherschreiten konnten. Sophokles hat es wenigstens für unpassend gehalten.

daktylischen Rhythmen in Uebereinstimmung mit dem Gemüthszustande des Chors auf Dorische Harmonie hinweisen. Tritt der Chor in froher Heiterkeit auf, wie in der Antigone, so singt er auch wohl in Lydischer Tonart gesetzte glykonische Rhythmen, die an geeigneten Stellen von Anapästen des Chorführers unterbrochen werden. Auch haben wir den Fall, dass die einzelnen Chorglieder in zerstreuter Eile (σποράδην) nach einander herankommen, wie im Oedipus auf Kolonos. Dann sind auch die Rhythmen bewegter und wechseln unregelmässig mit Anapästen ab, sobald ein Kommos daraus entsteht. Wenn Sophokles zuerst unter den aus Athen stammenden Dichtern die Phrygische Melopöie in seine eignen Lieder aufgenommen und sie mit dem dithyrambischen Tropos gemischt hat, wie Aristoxenos behauptete [1], so muss dieses vorzugsweise in den kommatischen Partien oder auch in den Sologesängen der Sceniker der Fall gewesen sein; denn in diesen zeigt sich öfters der Ausdruck der unruhigen Leidenschaft und der innern zerrissenen Aufregung, der die Phrygische Harmonie und der seit Phrynis immer mehr vorherrschende dithyrambische Tropos entspricht [2]. Die sämmtlichen Stasima aber, deren jede der erhaltenen Tragödien etwa drei zählt, haben diesen Charakter nicht. Sie sind in die verschiedenen Akte fast regelmässig vertheilt, und die darin vorherrschenden glykonischen und choriambischen Rhythmen wie im ersten des Oedipus auf Kolonos [3] setzen die Lydische und nicht die Phrygische Melopöie voraus. Der Umfang derselben ist meistens um die Hälfte geringer als bei Aeschylos; so sehr ist die ganze dramatische Kraft und Wirkung in die organische Vollendung des Dialogs gelegt worden.

2. Die sieben erhaltenen Tragödien des Sophokles.

Antigone. 1. Unter den erhaltenen Tragödien des Sophokles ist die Antigone die älteste; denn wir wissen,

---

1) Auct. Vitae. Mahne de Aristoxeno p. 150. Hermann Opusc. T. 6, 2 p. 155. Schultz de vita Soph. p. 78.

2) S. oben B. 2, 1 p. 182. B. 2, 235. 306 f. 332 f.

3) Aus Versehen nennt Plut. an seni sit ger. resp. 3 p. 785 A dieses Stasimon eine Parodos, was man ihm nicht hätte nachsprechen oder gar vertheidigen sollen.

dass die erste Aufführung derselben dem Dichter die Feldherrnwürde im Samischen Kriege neben Perikles und Thukydides erwarb[1]). Sie nahm aber nach den Didaskalien in der ganzen Reihe der Sophokleischen Dramen die zweiunddreissigste Stelle ein[2]), und gehörte zu denen, welche die Athener auch noch in spätern Zeiten gern sahen[3]). Zweiunddreissig Dramen machen aber gerade acht vollständige Didaskalien, so dass etwa auf je zwei Jahre seit dem ersten Auftreten des Dichters eine volle Tetralogie kommt. Hat nun Sophokles überhaupt 123, oder noch viel mehr Dramen geschrieben, wie Suidas sagt, und mit denselben 24 Male gesiegt[4]), so gehören $\frac{2}{3}$ der Siege und beinahe $\frac{3}{4}$ der Dramen der folgenden Periode (von 33 Jahren) nach der Antigone an. Vereinigte er also der Sitte des Zeitalters gemäss je vier Dramen zu einer Didaskalie für die vierfache Dionysische Festfeier eines Jahres, wogegen jedoch die ungleiche Gesammtzahl der Dramen streitet, so trugen nach der Antigone noch 64 Stücke oder 16 Tetralogien den Sieg davon. Die übrigen 27 Stücke haben demnach den zweiten Preis erhalten; denn nach dem Zeugnisse des Katystios[5]), im Le-

1) Argum. Antig. extr. vgl. mit Vit. Soph.

2) Argum. Antig. λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον, d. h. nicht, wie Manso (zu Sulzer B. 2 p. 243) glaubt, das Stück sei 32 Male auf die Bühne gebracht, sondern die chronologischen Listen der Soph. Dramen führten es unter Nr. 32 auf. Auf die Sage, dass Sophokles beim Vorlesen der Antigone gestorben sei, ist kein Gewicht zu legen, wie wir oben sahen. Der Dichter war aber zur Zeit, als er die Feldherrnwürde bekleidete, 55 oder 57 Jahre alt; daher ist die Bekanntmachung der Antigone spätestens drei Monate früher (Schoemann de comitiis p. 313 ff.) gegen Ende des Jahres 441 oder 439 zu setzen (Clinton 2 pg. 57). Um ein Jahr früher setzt sie Petit. Misc. III, 18. Bentley Opusc. p. 528. Musgrave chronol. scen., besonders Böckh Gr. trag. princ. p. 107 ff. 137. Abhandl. der Berl. Ak. der Wiss. 1824 p. 34. 234 f. Vgl. Süvern daselbst p. 15 f. Seidler bei Hermann, Antig. ed. 3 p. XLVIII. Merkwürdig bleibt übrigens, dass weder Thukyd. 1, 115, noch Diod. Sic. 12, 27 u. 28 den Sophokles unter die Feldherrn des Samischen Krieges zählt. Jener führt zwar noch einige andre der zehn Anführer (Androtion bei d. Schol. zu Aristid. orat. p. 182. Frommel, od. T. 3 p. 485 Dind., wo auch Sophokles' Name vorkommt) und unter ihnen den Thukydides auf; die Ehre des ganzen Feldzuges legt er aber, wie Diodor und Plutarch (Perikl. 25 ff. p. 166 ff.) dem Perikles allein bei. Vgl. Bergk de reliquiis comoediae Atticae antiquae (1838) p. 55—59.

3) Demosth. de falsa leg. p. 418. Plut. de glor. Athen. 6. pg. 349 A. Cramer Anecd. T. 4 pg. 137, 8. Vgl. das Epigr. des Dioskor., Anthol. Pal. VII, 37 extr.

4) So auch Eudok. p. 384.

5) Er schrieb Didaskalien; Voss, de hist. Gr. pg. 412 ed. Wester-

ben des Sophokles ist ihm niemals der dritte Preis zuerkannt, d. h. er ist niemals für besiegt erklärt worden. Derselbe Pergamenische Gelehrte führte aber nur 20 siegreiche Didaskalien auf, und der Grammatiker Aristophanes fand, wie der Biogr. sagt, in den Listen des Alexandrinischen Museums 130 Sopokleische Dramen verzeichnet, von denen jedoch 17 für unächt erklärt wurden, und vielleicht dem jüngern Sophokles zuzuschreiben sind; es bleiben demnach 113 ächte übrig, von denen, ausser den sieben erhaltenen Tragödien, nach genauer Sichtung noch 101 wohl verbürgte Titel bekannt sind [1]. Nach dem mässigsten Anschlage sind also fünf Stücke selbst dem Titel nach spurlos verschwunden. Sie gehörten vermuthlich zu den ersten Versuchen des Dichters, die weder er selbst noch die gelehrte Nachwelt einer sorgfältigen Aufbewahrung für würdig hielt. Denn wäre dieses der Fall gewesen, so hätte man sie gleich den übrigen Stücken des Sophokles kommentirt und excerpirt [2].

2. Nach dem Urtheile der Hellenischen Kunstrichter gehört Antigone zu den schönsten Dramen des Sophokles [3]. Es fehlt jedoch auch nicht an verkehrten Ansichten, nach denen Euripides durch den Ausgang seiner Phönissen diese Dichtung veranlasst [4], oder Iophon, der Sohn des Sophokles, dieselbe verfasst haben soll [5]. Freilich fanden neuere Kritiker Spuren von

---

mann. Vgl. Welcker, Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 95, wo auch die übrigen Schriften der Alten über die Attischen Dramatiker sorgfältig verzeichnet sind.

1) Für zweifelhaft halte ich mit Dindorf (1830) die Ζωστῆρες (Poll. 7, 68) d. Pelias (Erotian. p. 304) und die Klytämnestra (Erotian. pag. 62). Böckh (Gr. trag. princ. p. 119 ff.) hat mit Einschluss der 7 erhaltenen Stücke 106 Titel (nicht 109, wie Welcker Rhein. Mus. Supplem. II, 1 p. 62 sagt) zusammengebracht. Vgl. Clinton im Philol. Mus. Cambr. (1832) Vol. I p. 74 — 85. Zuletzt hat Welcker a. a. O. 72. 76) 18 Satyrspiele u. 86 Tragödien, wovon er jedoch 6 als mehr oder weniger unsicher bezeichnet, zusammen 104 Dramen herausgebracht, also 7 weniger als Dindorf.

2) Sophokles gehört zu den am meisten von den Grammatikern citirten Schriftstellern. Die Kommentare zu seinen Dramen waren einst sehr zahlreich. S. Ferd. Stoecker de Sophoclis et Aristoph. interpretibus Graecis. Hamm 1826. 4.

3) Aristoph. Byz. in Argum. Antig. Vgl. Dioskorid. Antholog. Pal. VII, 37 extr.

4) Schol. Eur. Phoen. 1651. Die Phönissen sind später gedichtet.

5) Suidas (vgl. Eudok. pg. 248) sagt im allgemeinen, dem Iophon würden einige Stücke des Vaters zugeschrieben. Die κρίσις ποιημάτων eines ungenannten Grammatikers (Cramer Anecd. T. 4 p. 315, 20) aber berichtet: πολλὰ γὰρ το-

späterer Ueberarbeitung in diesen Stücke, die sich jedoch nur auf metrische Eigenthümlichkeit beschränken, welche nicht vor Ol. 87, 1 entstanden sein können[1]). Wichtiger ist die Beobachtung, dass das Stück noch fortspielt, nachdem die Heldin bereits gestorben ist, worauf man die Vermuthung von einem unächten oder vom Dichter selbst nachträglich erweiterten Schlusse auf ähnliche Art gegründet hat[2]), wie beim Ajas. Aber man bedenkt nicht, dass der Tod der Antigone keineswegs der Zielpunkt der Handlung sein kann; denn die Bestrafung des starren unbeugsamen Kreon, dessen Charakter als eines das weltliche Recht vertretenden stolzen Herrschers den schroffsten Kontrast mit Antigone bildet, welche das ewige Naturgesetz der Bruderliebe und der heiligen Todtenehren durch die That bewährt, macht einen sehr wesentlichen Bestandtheil des Ganzen aus. Wäre nun Antigone nach Verrichtung der edelsten That das Opfer ihres Heldenmuths geworden, ohne dass sich der Erfolg ihres Todes an dem Vertreter des weltlichen Rechts, durch die härteste Züchtigung gerächt hätte, so läge nach der Ansicht der Hellenen etwas unerträglich Empörendes in dem Siege des weltlichen Reichs über das Göttliche, und der Zuschauer würde keineswegs eine beruhigende und das Gemüth erhebende Wirkung dieses Trauerspiels gefühlt haben. Aber gerade in der furchtbaren Züchtigung, die Kreon erst durch

---

θευόμενά ἐστιν, ὡς ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη· λέγεται γὰρ εἶναι Ἀντιφῶντος (leg. Ἰοφῶντος) τοῦ Σοφοκλέους υἱοῦ, und fügt dann noch das Kyprische Gedicht, den Margites und den Herakleßchild als bekanntere Beispiele hinzu.

1) Nämlich die Elision am Ende des Trimeters V. 1031 edid. Hermann. S Böckh Gr. trag. princ. p. 159. Abh. der Berl. Akad. der Wiss. 1824 p. 61. Welcker im Rh. Mus. 1833 p. 137—87, besonders Hermann Op. T. 1 p. 143 ff.

2) S Gruppe, Ariadne p. 271 f. J. G. Heigl in dem Progr.: Die auf uns gekommenen Tragödien des Sophokles können überarbeitet sein, Neuburg, 1823. 4. Derselbe Gelehrte hat die Idee dieser Tragödie mit Rücksicht auf Darstellung weiblicher Charaktere noch weiter zu entwickeln gesucht in seiner Schrift über die Antigone und Elektra des Sophokles, Regensburg, 1828. 8. Vgl. C. L. Kannegiesser über die Antigone des Sophokles, Prenzlau, 1821. 8. Die gründlichste und lehrreichste Beurtheilung besitzen wir aber von Böckh: Ueber die Antigone des Sophokles, Abh. I, 1824 (mit nachträglichen Bemerkungen von 1826 gegen Seidler's Ansicht über das Jahr der ersten Aufführung des Stücks, in d. Hall. allg. L. Z. 1823 N. 26) Abh. II. 1828; beide der Akademie der Wiss. zu Berlin vorgelesen. Vgl. Süvern über einige historische und polit. Ansp. in d. alten Trag. p. 16—27.

den Selbstmord seines einzigen Sohns, und dann zum Schluss noch durch den Tod seiner Gattin erfährt, liegt die abbüssende Vergeltung, welche der unweise Vertreter des menschlichen Rechts durch Unterdrückung des Göttlichen in vollem Maasse verdient hat. Der Untergang seiner ganzen Familie und seine eigne Verzweiflung vollenden erst die Idee des Tragischen, welche durch die tyrannische Hinopferung der edelsten ihres Geschlechts zum Bewusstsein gebracht werden soll. Dem Thäter muss keine Freude an der Herrschergewalt übrig bleiben, die ihm ein solches Opfer bringen heisst. Nur so wird das Mitleid, und die Furcht, welche wir im Verlaufe der Handlung für Antigone's Schicksal fühlten, gereinigt und unser Gemüth zur klaren Anschauung einer göttlichen Vergeltung erhoben, welche die Idee der ewigen Naturgesetze aus dem Konflikte mit der weltlichen Macht siegreich hervorgehen lässt [1].

3. In der mythischen Ueberlieferung fand Sophokles wahrscheinlich nur die allgemeinsten Umrisse zu diesem Drama vor. Die Charakterzeichnung des Kreon und der Antigone ist ganz sein Werk, und hängt mit der Eigenthümlichkeit seiner dramatischen Kunst eng zusammen. So rein und bestimmt ausgeprägte Züge, wie sie hier oft nur durch wenige Worte an der rechten Stelle hervorgehoben sind [2], können nicht aus der kyklischen Thebais oder aus der Oedipodie entlehnt sein [3]. Die Lyriker dagegen, z. B. Mimner-

---

1) Nach Schlegel (1 p. 185 ff.), Solger (Nachgelassene Schr. B. 2 p. 466 f. 531 f.), Jacob (Soph. Quaest. p. 331 ff.), Hinrichs (das Wesen der antiken Tragödie, Halle, 1827), Michelet u. a. hat zuletzt Gruppe (Ariadne p. 213—245) die Kunst der Darstellung in dieser Tragödie durch eine gründliche Zergliederung des Ganzen befriedigend nachgewiesen. Vgl. Ad. Schöll p. 310 f.

2) Was der Biogr. im allgemeinen sagt: οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον· ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν τῇ ποιητικῇ, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος, kann man vorzugsweise auf die Antigone anwenden. Darauf hat besonders Gruppe hingewiesen.

3) Aeschylos stellte das Gesammtbegräbniss der vor Theben gefallenen Argeier in den Eleusiniern dar, ohne die Antigone zur Hauptperson zu machen. S. oben p. 295. Die epische Sage (Apollod. 3, 7, 1) erzählte aber schon das Faktum, dass Antigone gegen das Verbot des Kreon ihren Bruder Polyneikes begraben habe, und dafür lebendig begraben worden sei. Von dem Selbstmorde des Hämon, des Verlobten der Antigone, welcher im Wahnsinne nach dem Vater fehl sticht und dann nach Erkennung dieser Verblendung, die zu der Verzweifelung über den Tod der Anti-

mos [1]) und Ion von Chios in den Dithyramben [2]), erzählten den Untergang der Antigone und ihrer Schwester Ismene auf eine ganz verschiedene Weise; und Euripides gab in seiner Antigone der Sage eine ganz andre Wendung, indem Hämon mit Antigone auf der That des Begräbnisses ertappt wurde, diese zur Frau erhielt und mit ihr den Mämon zeugte. Jedoch scheint Sophokles den von seinem Vorgänger am Ende der Sieben ausgesprochnen Gedanken weiter fortgebildet zu haben; denn die Antigone schliesst sich unmittelbar an die Sieben an. Selbst das durch Heroldsruf verkündigte Verbot des Kreon wird als schon bekannt vorausgesetzt. Antigone tritt dort mit derselben entschlossenen Kühnheit auf, wie in dem Stücke des Sophokles. Sie findet eine Stütze an dem einen Halbchore, welcher ihr seine Hülfe bei dem Begräbnisse zusichert, indem er bemerkt, dieses sei für Theben ein gemeinsames Unglück und zu anderer Zeit sei Anderes dem Staate Recht. Aber Sophokles, welcher das tragische Interesse im Verlaufe der Handlung von Antigone auf Kreon hinlenken wollte, lässt das Verbot des Kreon, den Polyneikes zu beerdigen, nicht als Volksbeschluss wie Aeschylos erscheinen, sondern stellt es als individuelle Herrschermaasregel dar, für die auch der Einzelne, welcher sie ausführt, verantwortlich ist und dafür allein büssen muss. Um den Charakter der Antigone recht verherrlichen zu können, giebt der Dichter ihr keinen Beistand. Sie bedarf selbst der Hülfe ihrer Schwester nicht, die sich auch anfangs dazu gar nicht geneigt zeigt, und erst nach dem Ausspruche des Todesurtheils sich als Mitwisserin und Mitthäterin betrachtet wissen will. So edel dieses auch in der Stunde der Ent-

---

gone noch hinzukommt, sich selbst in's Schwert stürzt, war wohl im Epos nicht die Rede. So ist auch der Selbstmord der Euridike, als Folge des durch den eigenen Vater verschuldeten Todes des Hämon, eine Erfindung des Sophokles, um den vom eignen Sohne und von der eignen Gattin verabscheuten Kreon in einer Lage zu zeigen, die weit schrecklicher ist, als der Tod durch die Hand des Sohnes. Aber dieser Fehlstoss hat dem verblendeten Vater, welcher schon durch Teiresias aus seinem vermeinten Rechte gedrängt und zur Nachgiebigkeit (doch zu spät) vermocht worden ist, zum Bewusstsein seiner ganzen Schuld gebracht, die ihn lebend martern soll. Daher tadelt Aristoteles (Poet. 14, 16) den Sophokles mit Unrecht.

1) Oben B. 2, 1 p. 252 N. 4.

2) Köpke fragm. p. 62.

scheidung scheinen mag, und uns den Charakter der Ismene ebenfalls von einer sehr vortheilhaften Seite zeigt, so ist doch die Absicht des Dichters dabei nicht zu verkennen, die Heldin des Stücks durch diese Stellung zu ihrer Schwester noch mehr in unsrer Achtung zu heben. Sie lehnt alle Gemeinschaft der That ab, die sie aus voller Ueberzeugung, der ewigen Macht einer heiligen Sitte Genüge leisten zu müssen, allein vollbracht zu haben versichert. Ferner hat auch die Rolle des Wächters offenbar den Zweck, die sittliche Grösse der Heldin dem Zuschauer zum klaren Bewusstsein zu bringen. Wie ängstlich bemüht sich jener, den Verdacht der edlen That mit einem Wortschwall von sich abzulehnen, der mit der Ruhe der Antigone im geraden Gegensatze steht! Ihm gehen Gesetzmässigkeit und bürgerlicher Gehorsam, welchen Kreon's schöne Reden so geflissentlich hervorheben, über alles; von einem höhern göttlichen Rechte hat er gar keinen Begriff. Daher ist der Triumph, mit welchem er nachher die Thäterin vor den Kreon führt und sich nun in den Augen seines Königs vollkommen gerechtfertigt glaubt, die höchste Spitze der Sophokleïschen Ironie, die sich auch in der stolzen Verstocktheit des Kreon, dem die ruhige Grösse der Antigone und ihr einfaches Geständniss als strafbarer Starrsinn erscheint, und so sich in dieser Verblendung zu Thaten hinreissen lässt, die ihn tief in die Schlingen des Schicksals ziehen, herrlich offenbart. Selbst das Schwanken des Chores, dem zuerst das Verbot des Kreon, dann, nach dem Erscheinen des Teiresias, des Vertreters des göttlichen Rechts, die That der Antigone preiswürdig erscheint, und der endlich beim Schlusse des Stücks, das Gesetz des Kreon, welches so unsägliches Unheil herbeigeführt hat, durchaus verdammt, ist nicht ohne ironische Absicht, welche das Befangene und Verkehrte des Volksurtheils darstellen soll, gezeichnet worden. Nur der Zuschauer übersieht durch die Kunst des Dichters den Erfolg der Handlung, nicht der Chor, von dem man nicht einmal sagen kann, dass er der Protagonistin zur Seite steht, ihr Mitwisser ist, und ihre Pläne unterstützt. Vielmehr hat Kreon, der neue Herrscher, am Morgen nach dem Untergange der Argivischen Heerführer die Aeltesten

von Theben, die den Chor bilden, zur Kadmosburg berufen lassen; und der Plan der Antigone ist schon im Prolog des Stücks entworfen, als der Chor erscheint, um die Befehle des Kreon zu empfangen. Während er die Parodos singt und tanzt und die Rede des Kreon über die Gesetzmässigkeit, worauf das Verbot, den Polyneikes zu begraben, gegründet wird, anhört und billigt, wird gerade dieses Verbot übertreten. Da vermuthet er, im Widerspruche mit seiner eben gegebenen Erklärung, worin er die Gesetzmässigkeit des Verbotes erkannt hat, vielleicht sei die That durch eine Gottheit bewirkt worden[1], worauf der verblendete Kreon sich seinem Jähzorn überlässt, und nach wiederholter Drohung in die Burg geht. Bis die gefangene Antigone auftritt, singt der Chor das erste Stasimon, welches sich über den erfindungsreichen Sinn des Menschen verbreitet, und am Schlusse jede Gemeinschaft mit demjenigen verabscheut, der seine Erfindungsgabe gegen das Wohl des Staates richtet, und die Landesgesetze zu umgehen trachtet. Doch schnell lenkt er ein, sobald er in Antigone die Thäterin erkannt hat, und wälzt nun im zweiten Stasimon[2] die begangene Thorheit, wie er sie nennt, auf den alten Fluch des Labdakidenstammes, der noch immer fortwüthet, bis er den letzten Spross desselben zernichtet hat. Dieses ist aber keineswegs die Ansicht des Dichters, welcher den Untergang der Antigone durchaus nicht als letzte Sühnung der ungeheuren Schuld und Befleckung

---

1) Vers 278.

2) Vers 582 — 623. Auf das dritte Stasimon (781 ff.), welches die Macht der Liebe beim Erscheinen des Hämon zum Gegenstande hat, folgt der erste Kommos zwischen Antigone und dem Chore, welcher die schönste Partie des Ganzen bildet. Das vierte Stasimon, welches der zum Tode geführten Antigone den Trost nachruft, dass Jeder sein Schicksal mit Fassung ertragen müsse und Niemand dem Verhängniss entgehen könne (944 — 987), enthält Beispiele aus der Mythengeschichte, in denen ähnliche Bestrafungen vorkommen. Gegen Ende des Stücks richtet der Chor noch ein Lied an Dionysos (1115 — 54) den Schutzgott von Theben und des Festes, dem die Tragödie geweiht war. Während desselben ermordet sich Hämon neben der Leiche der Antigone im Grabe. Diesen letzten Gesang des Gesammtchores (denn die lyrischen Partien im Exodos zwischen Kreon und dem Chore bilden den zweiten Kommos) hält Böckh (Abh. I. p. 88) für ein Dionysisches Hyporchem, was allerdings auch die rhythmische Gestaltung desselben zu bestätigen scheint (Abh. II. p. 100 ff.) Ein ähnliches Hyporchem findet sich auch in den Trach. 205 gleich nach der Parodos.

der Vorfahren betrachtet. Im Gegentheil will er zeigen, welche Seelengrösse sich im Kampfe mit immer neuen Leiden und im reinen Bewusstsein unverdienter Schuld zuletzt noch entwickeln kann. Die Schicksalsidee ergiebt sich aus der Darstellung der Verwickelung selbst, und tritt keineswegs als ausserhalb der Handlung liegend oder die Handlung lenkend hervor. Alles folgt hier nothwendig aus einander, und eilt, nur von Chorliedern an passenden Stellen unterbrochen, unaufhaltsam seinem Ziele zu, welches dem Chore nach allen seinen Betrachtungen über die Triebfedern menschlicher Handlungen und nach allen seinen tiefen Blikken in das menschliche Leben oder in die innerste Natur der Dinge dennoch ganz unerwartet erscheint. Der Chor steht also auch hier nicht über der Handlung[1]).

Der König Oedipus. 1. Die Zeit der ersten Aufführung dieser Tragödie, welche zum Unterschiede von dem Oedipus auf Kolonos der erste (weil die Handlung sowohl als auch die Didaskalie des Stücks in eine frühere Zeit fällt) oder der König Oedipus (denn auf seiner Wanderung nach Kolonos ist Oedipus kein König mehr) genannt wird[2]), lässt sich nur muthmasslich bestimmen. Sophokles soll nämlich in dieser Tragödie zugleich mit Euripides in der Medeia einige metrische Eigenthümlichkeiten, namentlich die Elision am Ende des iambischen Trimeters, angebracht haben, welche durch die grammatische Tragödie des Kallias (einem Schulbuche der Attischen Jugend, wie es scheint) kurz vorher veranlasst worden waren[3]). Mag

---

1) Anders urtheilt Süvern über den histor. Charakter des Drama p. 140 ff. Eine allgemeine Charakteristik der Sophokleïschen Chorlieder hat Solger versucht (Nachgel. Schriften B. 2 p.. 484 ff. 524 f.).

2) Das Argument. I. beschäftigt sich ausschliesslich mit der Ueberschrift ὁ Τύραννος Οἰδίπους, und bemerkt ganz richtig nach Hippias, dass τύραννος kein altes Wort sei, dass es höchstens bis in das Zeitalter des Archilochos hinaufreiche, und durchaus nicht von einem Könige der heroischen Zeit gebraucht werden könne, was doch Sophokles selbst gethan hat (514. 925.). Es ist indess zu erwägen, ob nicht Sophokles dieses Stück ursprünglich schlechthin Oedipus nannte; ein Titel, der vollkommen genügte, so lange es keinen zweiten Oedipus desselben Dichters gab, von dem wir wissen, dass er erst kurz vor seinem Tod den Koloneïschen gedichtet hat; und dann war πρότερος immer noch eine richtigere Benennung als τύραννος.

3) Klearchos bei Athen. 7, 276 A. 10, 453 E. Die erwähnte Elision findet sich wirklich im Oed. Tyr. 29. 332. 785. 1184. 1224. Her-

sich dieses nun so oder anders verhalten[1], so erfahren wir doch zuverlässig, dass die Didaskalien der Medeia und des Oedipus nicht weit auseinander lagen; gleichzeitig konnten jedoch beide deshalb nicht sein, weil wir die Mitbewerber, welche Ol. 87, 2 = 431 die Medeiatetralogie des Euripides besiegten, noch kennen[2]; den Oedipus des Sophokles bebesiegte aber **Philokles**, der Neffe des Aeschylos, vermuthlich mit der Pandionis, die noch späterhin dem Aristophanes in den Vögeln zum Gespötte diente, um so mehr, da man bald in dem Oedipus den gelungensten Versuch des Sophokles erkannte, und ihn trotz des Urtheils der parteiischen Attischen Richter allgemein den **König** nannte[3]. Den Grund dieser Entscheidung, welcher höchst wahrscheinlich ein politischer war, erfahren wir nicht. Betrachten wir aber die Zeitverhältnisse von Ol. 87, wo der sonst so beliebte Sophokles mit seinem besten Drama einem in jeder Rücksicht untergeordneten Mitbewerber nachstehen musste, so ergiebt sich, dass im dritten Jahre der genannten Olymp. die Pest in Athen wüthete, während welcher Perikles sich ungemein thätig und besorgt für das öffentliche Wohl zeigte[4], und im Jahre darauf selbst starb. Nun kann eine so lebendige und ergreifende Schilderung einer Pest, wie sie im Prolog des Oedipus vor uns tritt, nur nach eigner Anschauung entworfen sein. Wenn wir uns daher dieses Stück in jenem Pestjahre zuerst aufgeführt denken, so erhält jener Prolog eine wahrhaft erschütternde Bedeutsamkeit, aber wir ahnen zugleich den Grund des Missfallens, welches

---

mann El. D. M. p. 36. Vgl. **Welcker**, Rh. Mus. I. (1833) p. 149 ff. **Wex** zur Antig. T. I p. 273. **Bergk** de reliquiis comoed. Ath. ant. p. 107 f.

1) **Welcker** setzt die Tragödie des Kallias erst in die Zeit des Archon Eukleides. Vgl. **Meinecke** hist. crit. com. Gr. p. 214.

2) Πρῶτος Εὐφορίων· δεύτερος Σοφοκλῆς· τρίτος Εὐριπίδης, Μήδεια etc. Argum. Eur. Med.

3) Arg. Oed. T. *χαριέντως δὲ Τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπέγραφον, ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος.* Longin. 33 extr. pg. 118 sagt sogar, keinem Vernünftigen könne es einfallen, den gesammten dramatischen Nachlass des Ion mit dem einzigen Oedipus aufwiegen zu wollen; und Aristides ereifert sich noch sehr (or. 46 T. 2 p. 334 Dind.) bei der Betrachtung, dass die Athener einem Philokles den Sieg über Sophokles zuerkannt hätten, da doch nicht einmal ein Aeschylos den Sophokles habe besiegen können.

4) Thukyd. 2, 47 ff. ibiq. **Goeller** u. **Poppo**.

die Athener in dieser unverkennbaren Beziehung fühlen mussten. Der höchst besorgte Lenker des Staats, welcher kein Opfer zu hoch geachtet hätte, wenn es nur in seiner Macht gewesen wäre, die Stadt von der tödtlichen Seuche zu befreien, hat selbst durch eine Reihe unwillkührlicher Verbrechen, die ihm nach einander enthüllt werden, dieses schwere Unheil als göttliche Strafe auf seine Mitbürger geladen. Wem fiel hierbei nicht sogleich Perikles ein, den man auch sonst wohl als Urheber der vielen Leiden betrachtete, welche die lange Dauer des Peloponnesischen Krieges mit sich brachte[1]? Wenn wir auch nicht annehmen wollen, Sophokles habe ehedem zur aristokratischen Partei des Kimon, der ihm ja den ersten tragischen Sieg zuerkannte, gehört[2], so konnte ihm doch bei seiner umfassenden Welt- und Menschenkenntniss und bei seinem tiefen Blick in das Leben der Staaten nicht entgehen, dass die Politik des Perikles, so sehr sie auch den Zeitgenossen zusagte, nicht auf die Dauer berechnet war und Athen mit der Zeit den Angriffen des Feindes bloss stellen musste. Die herrschende Partei und der grosse Haufen, welcher den grossen Staatsmann vergötterte, sah freilich nicht so weit, und ahndete sogar, wo er die Macht dazu hatte, jede Verunglimpfung des Perikles. Wer nun die Gewalt, mit welcher die Tragiker die Gemüther der schaulustigen Menge beherrschten, kennt und die Leichtigkeit bedenkt, mit welcher jede politische Anspielung, wofür die Athener einen sehr offenen und geschärften Sinn hatten, aufgefasst und angewandt wurde, der wird leicht begreifen, warum Sophokles, selbst wenn er die Absicht nicht hatte durch den Oedipus an Perikles zu erinnern, mit diesem herr-

---

1) Thukyd. 2, 59. Plut. Perikl. 33. C. F. Hermann Quaest. Oedip. p. 28 ff.

2) Er scheint sich überhaupt zu keiner politischen Partei entschieden bekannt zu haben. Die ungünstigen Urtheile des Perikles über ihn als Feldherr sind hier ohne Bedeutung und zeugen von keiner politischen Feindschaft zwischen beiden Männern. Sauppe de causis magnitudinis iisdem et labis Athen. (1836) p. 17. Die Beziehung des Oedipus auf Perikles hat übrigens zuerst F. Hermann (a. a. O.) durchschaut, dessen Ansicht Bergk (de reliq. comoediae Atticae antiq. p. 117) billigt, G. Hermann dagegen bestreitet (Zeitschr. für d. Alterthumswiss. 1837 p. 798 ff. Vgl. Droysen in d. Berl. Jahrb. für wissensch. Kritik, 1833 B. 2 p. 127. Welcker, Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 251.

lichen Drama durchfallen musste. Sein Publikum war zu sehr daran gewöhnt, von dem höhern Standpunkte aus, den er ihm angewiesen hatte, die Anwendung der dargestellten Situationen selbst zu machen; kein Wunder also, wenn das Princip der poetischen Ironie, welches die Seele der Sophokleischen Darstellung bildet, auch einmal auf den schuldlosen Dichter zurückfiel.

2. In der Art, wie das Schicksal an Oedipus in Erfüllung geht, besteht das dramatische Leben dieser Tragödie. Dass dem Dichter beim Entwurfe derselben weniger auf den Mythenzusammenhang der ganzen Oedipussage ankam, geht schon aus dem Umstande hervor, dass er die Antigone einige Olympiaden früher dichtete und den zweiten Oedipus in einem noch grössern Zwischenraume nach dem ersten folgen liess. Der Mythus ist ihm nur die äussere Hülle, durch welche die Idee des Tragischen zur Darstellung kommt; die Macht des Schicksals, welche den Oedipus so wunderbar und so schrecklich heimsucht, tritt nicht als leitendes Princip in den Vordergrund der Handlung, um die Schuld der Väter an ihren Kindern in Erfüllung gehen zu lassen. Der Grund so unverdienter und so unendlicher Leiden wird gar nicht berührt. Vielmehr wird uns die Idee des Schicksals erst aus der Kraft und dem reissenden Fortschreiten der Handlung selbst klar; und dieses gerade ist es, wesshalb der Oedipus als Muster tragischer Anordnung galt[1]). Die

---

1) Aristot. Poet. XI, 2 u. 5. XIV, 13. XVI, 11. XVIII, 14. XXV, 8. XXVII, 12. In neuerer Zeit hat nach einigen unbedeutenden Versuchen (z. B. von B. G. Schirach dissert. super Sophoclis Oedipo Tyranno, Helmst. 1769. 4.) zuerst H. Blümner (de Sophoclis Oedipo Rege, Lips. 1788. 4.) eine richtigere Ansicht über dieses Trauerspiel eröffnet, und zugleich über den mythischen Stoff und dessen verschiedene dramatische Bearbeitungen gehandelt. Verkehrt ist die Beurtheilung von C. L. Kannegiesser, über den ersten Oedipus des Sophokles, Prenzlau, 1817. 4.). Den Grundgedanken des Ganzen hat Thudichum (de Sophoclis Oedipo Rege, Büdingen, 1823. 4. Vgl. Soph. B. 1 p. 337 ff.) befriedigend nachgewiesen. Vgl. A. W. Schlegel, über dram. Litt. B. 1 p. 176 — 182. A. L. G. Jacob Soph. Quaest. p. 316 ff. G. C. Braun in d. Anhange zu dessen Dramen, auch im Orpheus hg. von Weichselbaumer, Nürnberg, 1825. Hft. 2 u. 3. H. F. W. Hinrichs, das Wesen der antiken Tragödie, Halle, 1827. C. J. Hoffmann, das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst, nachgewiesen am König Oedipus des A. Berl. 1832. Ch. Thirlwall im Philol. Mus. Vol. 2 (Cambr. 1833) p. 494 ff. Gruppe, Ariadne pg. 159 ff. C. F. Hermann, Quaest. Oedip. pag. 4 — 34. Fr. Stäger, Einleit. zum König Oedipus (Halle 1836).

höchst kunstreiche Verwickelung des Ganzen ist der Schicksalsknoten selbst, den sich der nichts ahnende Oedipus mit der grössten Unbefangenheit und Reinheit der Gesinnung selbst löst. Dass er dieses thun werde, weiss der Zuschauer von vorn herein, und an Spannung der Neugierde auf einen unvorhergesehenen Ausgang ist dabei gar nicht zu denken. Die Person des dem Verderben geweiheten Königs erscheint uns von Anfang an durchaus tadellos und edel; die Art, wie er mit dem besten Streben für das Wohl seines Volks immer tiefer in die Netze des Schicksals rennt, und am Ende in sich selbst den fluchbeladenen Sünder entdeckt, dem er auf alle mögliche Weise durch Befragung der Orakel und des blinden Sehers Teiresias nachgespürt hat, und den er mit stolzer Sicherheit eher in den Organen der Göttersprüche als in sich selbst vermuthet, ist mit unnachahmlicher Kunst von Sophokles dargestellt worden. Dieser Standpunkt, den der Zuschauer einnimmt, und von wo er die Verschlungenheit der Handlung klar überschaut, gewährt dem Kunstgefühle eine wahre Verklärung, die durch keine erschütternde Ueberraschung bewirkt werden kann. Hätte der Dichter die Absicht gehabt, den Helden des Stücks durch den Willen einer obern Macht als einen verruchten Verbrecher erscheinen zu lassen, damit er den Menschen ein Greuel werde, so wäre es nöthig gewesen, die Motive ganz anders zu stellen, und das Schicksal des Oedipus durch die Handlung selbst als verdient zu bezeichnen. Dass er gegen Teiresias und Kreon aufbraust und auf seine eigne Reinheit und Unschuld trotzt, kann kein Grund seines Verderbens sein. Vielmehr liegt in dieser Selbsttäuschung und Verblendung, die sich am weitesten vom Untergange entfernt wähnt, wo der Zuschauer ihn bereits in dem Bannkreise des unvermeidlichen Verderbens erblickt, die wirksamste dramatische Illusion, die herrlichste Ironie, vermöge welcher gerade das ganze tragische Interesse für Oedipus in Anspruch genommen wird, um sein Verderben als unverdient zu bezeichnen und das Mitleid und die Furcht in uns zu reinigen[1]). Der

1) Arist. Poet. 6, 2 ibiq. Ritter p. 130 ff. Diese eben so häufig besprochene als missverstandene Stelle über die Wirkung der Tragödie auf das Gemüth ist schon oben bei Aeschylos berücksichtigt

leidende Oedipus hat, so verabscheuungswürdig er auch sich selber erscheint, eine sittliche Berechtigung auf unsre Sympathie; denn wir sehen, dass er als hochgestellter Herrscher und als hochverehrter Wohlthäter seines Volks die Substanz der Sittlichkeit in sich rein erhalten hat. Sein Charakter ist in sich selbst durchaus gehaltvoll und tüchtig; desshalb erschüttern seine Leiden die Menschenbrust in ihrer innersten Tiefe. Die Furcht, welche das Schicksal des Helden in uns erregt, bezieht sich nicht auf die äussere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern auf die sittliche Macht, welche jene wiewohl unbewussten Thaten gegen ihn aufgerufen haben; denn sie ist nach der Bestimmung seiner eignen freien Vernunft das Ewige und Unverletzliche in ihm. Was der Hellene als Individuum vollbracht hat, das glaubt er sich auch zurechnen zu müssen, mag es nun mit selbstbewusstem Wollen oder unbewusst und willenlos nach der Bestimmung der Götter geschehen sein. Dieses Bewusstsein hält auch der aus Thebanischen Greisen bestehende Chor fest, obgleich er auch in dieser Tragödie nicht über der Handlung steht oder thatsächlich in dieselbe eingreift [1]. Den Ausgang derselben sieht er so wenig voraus wie Oedipus selbst, und kann desshalb auch nicht warnend oder rathend einschreiten oder von Anfang an ahnungsschwangere Lieder singen, wie im Agamemnon des Aeschylos, um das Gemüth mit Furcht zu füllen und auf den nothwendigen Erfolg zu spannen. Aber wohl steht ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zu, sobald die Ereignisse reif hervor treten; dann urtheilt, warnt, bemitleidet er, oder ruft das göttliche Recht und die innern Mächte an, welche die Phantasie sich äusserlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt [2].

---

worden; sie scheint aber eine besondere Beziehung auf die Sophokleïsche Tragik zu haben, wie sich in jedem einzelnen Stücke nachweisen lässt. Die beachtenswerthesten Forschungen der neuesten Zeit über jene Stelle sind zu finden bei Hegel, Werke B. 10, 3 (Aesthetik p. 531 ff.), Raumer über die Poetik des Aristoteles (Abh. der Berl. Akademie d. Wiss. 1828 pg. 125 — 149. Rehberg in Bran's Minerva, April 1836. Bohtz, die Idee des Tragischen p. 109 ff. L. Spengel über Aristoteles Poetik in d. Abh. der philolog. Classe der Bayersch. Akad. d. Wissensch. B. 2 (München 1837) p. 226 ff.

1) Vergl. Hegel, Werke Bd. 2 (Phänomenologie) p. 551 ff. B. 10, 3 p. 547 ff.

2) Diesen Charakter haben nicht nur die vier Stasima im König Oedipus, sondern auch die überaus

Die Trachinierinnen. 1. Der mythische Stoff dieses Trauerspiels kam ohne Zweifel in Oechalia's Einnahme, einem alten Epos, vor, welches die Thaten und Schicksale des Herakles erzählte[1]. Sophokles hat daraus den Theil gewählt, worin vermuthlich die Einheit des Epos aufging. Herakles gelangte durch Einnahme der Euböischen Stadt zu dem Ziele seiner Wünsche, zu dem Besitze der schönen Iole, die ihm unrechtmässig verweigert worden war. Aber durch diesen Besitz hat er die Rechte seiner Gattin Deïaneira tief gekränkt, die, während er den Ruhm seiner Heldenthaten über die ganze Erde verbreitet, daheim in Trachin mit Hyllos, ihrem Sohne, der Ankunft des heroischen Gemahls mit unaussprechlicher Sehnsucht harrt. Ein Orakel schreckt sie noch dazu, welches sie aus Herakles' eignem Munde kurz vor seiner Abreise erfahren hat, dass nämlich Oechalia ihm seines Lebens letztes Ziel bringen werde. Sie schickt daher den Hyllos ihm zur Hülfe, und als sie vernimmt, dass die eben angekommene Iole den ersehnten Gemahl mit Liebesbanden umschlungen halte, will sie sich seine Zuneigung wieder gewinnen durch Zusendung eines Zauberkleides, welches in des sterbenden Nessos Blut getaucht ist. Aber was sie aus Liebe zum Herakles thut, das Einzige, was in ihrer Macht steht, sich von den Qualen der Eifersucht zu befreien und über die Nebenbuhlerin zu siegen, bringt dem Gegenstande ihrer Liebe den Tod, in Folge dessen sie sich selbst ermordet. Der Gedanke, dass die Liebe in ihrer eifrigsten Bemühung für die Rettung des geliebten Gegenstandes, diesem vielmehr den Untergang bereitet, ist wahrhaft poëtisch und würdig von einem Dichter, wie Sophokles, dargestellt worden zu sein[2]. Wir er-

---

schöne Parodos, welche ein Gebet an Theben's Schutzgottheiten um Abwendung der Pest enthält.

1) Oben B. 1 p. 402 f. 263. 274. Sophokles ist vielleicht der einzige Dichter, welcher Deianeira zur Hauptperson einer Tragödie zu erheben verstand.

2) Schlegel über dram. Kunst B. 1. p. 193 f.) vermisst das tiefe Gemüth des Sophokles in diesem Drama und glaubt, der Tragiker sei, wofern nicht Iophon oder ein andrer Zögling des Sophokleïschen Kunststils dasselbe gedichtet habe, hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben. Dagegen hat sich schon Solger erklärt (Nachgelassene Schriften B. 2 p. 463 f. 552), welcher jedoch darin irrt, dass er mit Schlegel (p. 177, vgl. Groddeck edit. Trachin. Vilna, 1808 Praef. pag. 27. Hermann ed. Trach. Praef.), den Herakles zur Hauptperson macht. Vgl. Jacob, Sophocl. Quaest. pg. 260 —

kennen darin die eigenthümliche Kunstart des grossen Tragikers auf derselben Höhe wie in der Antigone und im Oedipus. Die edle Weiblichkeit ist hier von einer neuen Seite verherrlicht worden; es ist die Gattin Deianeira als Seitenstück zur Schwester Antigone und zur Tochter Elektra. In dieser Dreiheit hat Sophokles uns die ganze Milde und Grossheit seiner Poesie offenbart. Antigone ehrt die Bande des Bluts und die ewigen Gesetze der schwesterlichen Liebe selbst im Gegensatze zu der waltenden Macht des öffentlichen Lebens und des Gemeinwohls; Elektra, die Königstochter, ehrt die Mutter, der sie das Dasein verdankt, rächt aber mit ihrem Bruder den Vater an der Mutter, weil ihr die Pflichten gegen den erschlagenen König höher und heiliger waren, und die That selbst durch das Orakel befohlen war. Und nun Deianeira, die liebevolle Gattin des grössten der Hellenischen Heroen, will diesen von der Untreue heilen, geht aber unter nach dem Willen der Götter durch ihre treue Liebe, sobald sie sieht, dass diese ganz wider Wissen und Wollen das Leben zernichtet hat, welches sie erhalten wollte. Der sterbende Herakles, welcher noch kurz vor seinem selbstgewählten Flammentode, wozu ihm der eigne Sohn Hyllos behüflich sein soll, vor den Augen der Zuschauer auf die Bühne getragen erscheint, verzeiht unter den martervollsten Qualen, die ihm das verhängnissvolle Kleid bereitet, der schon verblichenen Gattin, sobald er den Zusammenhang seines Geschicks durch den Sohn erfährt, welcher zur Rettung der Mutter zu spät herbeigeeilt war. Das Orakel, welches man schon längst wusste, ist in Erfüllung gegangen. Nach zwölf Jahren sollten die schweren Arbeiten des Göttersohnes endigen. Jetzt steht er am Ziele; denn der Tod befreit von aller Mühseligkeit; und ganz im Sinne des unübertrefflichen Sophokles ist die Dichtung, dass die liebende Hand der Gattin dem Heldenleben dieses Ende bereitet, ohne es zu wollen. Die Ironie ist hier wiederum auf ihrer höchsten Spitze. Mitleid und Furcht werden mächtig aufgeregt durch die Darstellung des edelsten Frauen-

---

290. Gruppe, Ariadne pg 179, Sophoclis Trachiniis, Berl. 1831. 8. besonders Wilhelm Hamacher de

charakters, den der Zuschauer von Anfang an mit dem innigsten Antheil betrachtet, weil er durch die Kunst des Dichters das weiss, wovon die Handelnden nichts ahnen. Um diese Theilnahme noch zu erhöhen, ist der Heldenfrau ein befreundeter Mädchenchor aus Trachin beigegeben, der anfangs die betrübte Fürstin zu trösten sucht in ihren Leiden um den abwesenden Herrscher, und mit unbefangenem kindlichen Herzen Freude und Jammer mit ihr theilt im ganzen Verlaufe der vorgeführten verhängnissvollen Begebenheiten [1].

2. Vermuthlich ist diese Tragödie im Jahre nach dem Oedipus bald nach dem Tode des Perikles d. h. im Frühlinge Ol. 87, 4 zuerst aufgeführt worden [2]. Euripides hatte um dieselbe Zeit mit der zweiten Bearbeitung seines Hippolytos den Iophon und Ion besiegt [3]. Nun kommen am Schlusse dieses Stückes Worte des Theseus vor, welche fast gleichlautend mit einer Stelle der Trachinierinnen sind, wo der Chor ausruft [4]:

O arme Hellas! Welche Trauer seh' ich nun
Ihr werden, soll sie dieses Mann's verlustig sein.

Die Beziehung auf Perikles leuchtet ein und kann unter den

---

1) Gleich die Parodos, eine der schönsten lyrischen Partien der tragischen Poesie (C. H. A. Bendtsen, Sophoclis Trachiniarum carmen choricum primum. Hafniae, 1830. 8), zeigt, dass nur der innigste Antheil an der Betrübniss der einsam lebenden Deianeira den Chor zum Pallaste des Keyx geführt hat. Es versteht sich von selbst, dass den Charakter, welchen der Chor der Gattin des Herakles gegenüber zu behaupten hat, nur Jungfrauen darstellen können; jeder andre Chor würde zweckwidrig gewesen sein. Ganz eigenthümlich ist das zweite Chorlied, ein Dionysisches Hyporchem (gleich dem in der Antigone 1115 ff.), kein Stasimon (wie schon d. Schol. 216 f. bemerkt). Es ist voll der lebendigsten Freude über die verkündete Ankunft des Herakles. Das erste (497 ff.) und zweite (633 ff.) Stasimon preist das Glück Deianeira's als der im Kampfe mit Acheloos gewonnenen Gattin des Herakles, und die bevorstehende Freude des Wiedersehens. Nach der Katastrophe ändert sich der Ton der Stasima, deren noch zwei (823 ff. 949 ff.) von ahnungsvollem, tiefergreifendem Inhalte folgen und die beide einen kommatischen Ausgang haben. Die Gesänge ἀπὸ σκήνης und die Monodien des Herakles in dem letzten Akte sind voll des wirksamsten Pathos.

2) Perikles starb an der Pest im Herbste 429. Thukyd. 2, 65 ibiq. Goeller. Athen. 5, 217 E.

3) Argum. Eur. Hipp. Corsini F. A. 3 p. 231. Dodwell, An. Thucyd. p. 637 Lips.

4) Vers 1114 f. Vergl. Boeckh Gr. trag. princ. pag. 181. Jacob Soph. Quaest. p. 287.

empfänglichen Athenern ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Den Untergang des grossen Olympiers durch die qualvolle Pest, für deren Abwendung von seinen Mitbürgern Perikles selbst so viel gethan hatte, mit dem bekannten Tode des Herakles zu vergleichen und dadurch an die Grösse des Verlustes zu erinnern, musste einen noch tiefern Eindruck machen, als die Stelle des Euripides, wo die Zusammenstellung mit Hippolytos minder ehrenvoll erscheint[1]. Auf alle Fälle sind die Trachinierinnen von Sophokles in seinen reifern Jahren gedichtet worden. Die ganze Haltung und Farbe dieser Tragödie und deren vollendete Charakterschilderung beweist dieses, ohne einige metrische Eigenthümlichkeiten in Anschlag zu bringen, die auf eine spätere Erweiterung der rhythmischen Form hindeuten[2].

Elektra. 1. Das Schwesterpaar, welches in der Antigone mit dem glücklichsten Erfolge einander gegenüber in verschiedenen Richtungen der Gesinnung handelnd erscheint, veranlasste den Dichter, auch in der Elektra einen ähnlichen Gegensatz der Charaktere darzustellen. Elektra entspricht der heroischen Antigone, Chrysothemis der Ismene. Dort dreht sich die Scene um eine furchtbare Kollision der Kindespflicht, hier um die Liebe der Schwester gegen den im Tode entehrten Bruder. Diese Parallele beweist wenigstens,

---

1) Hermann (Praef. ad Trach. p. VIII.) hält diese Zeitbestimmung für zu gesucht, ohne jedoch etwas Ungesuchteres vorzubringen. Derselbe (zu V. 7. 12. 84 .87. 525 ff. 784. 894. Praef. p. XIII f.) schliesst aus der grossen Verschiedenheit der Lesarten an mancher Stelle und aus der oft fast tautologischen Wiederkehr einzelner Verse auf das ehemalige Vorhandensein einer doppelten Recension dieser Tragödie, welche in unsern Quellen zu einer einzigen verarbeitet zu sein scheint. Die Sache verdient eine genauere Prüfung.

2) Die Elision am Ende des Trimeters ist freilich hier eben so sorgfältig vermieden als im Philoktetes, obgleich dieselbe wiederum im Oed. Col. 16. 1164 erscheint. Aber die ungleiche Vertheilung eines Trimeters unter zwei redende Personen (409. 418. 878 f.), und andere Freiheiten in dem Baue dieses Verses, namentlich in seinen Auflösungen und Cäsuren, wie sie in der Antigone noch nicht vorkommen, sind hier gar nicht selten. Vielleicht liesse sich auch aus der grössern oder geringern Freiheit der Anwendung der Diäresis in der Mitte des Trimeters, deren Gesetze Fr. E. W. Kohlrausch (de diaeresi in medio trimetro iambico apud Sophoclem. Goetting. 1838) bestimmt hat, ein Schluss auf die Chronologie der erhaltenen Tragödien machen. Auf die Phrygischen Rhythmen des Hyporchems (208 ff. Schultz de Soph. Vita p. 87 f.) ist kein Beweis zu gründen, da sie schon bei Aeschylos vorkommen.

dass Elektra nach der Antigone entstanden ist, da hier die beiden Schwestern schon durch die Sage, die Aeschylos bereits darstellte, gegeben waren, dort aber der Mythus nichts der Art darbot. Chrysothemis ist also eine der Ismene nachgebildete Erfindung des Sophokles, von der weder Aeschylos noch Euripides etwas weiss. Finden wir nun nach den häufig angestellten Vergleichen zwischen den Choëphoren des Aeschylos und den beiden Elektren des Sophokles und Euripides[1]) die Annahme bestätigt, dass in der Erfindung des Sophokles ein bedeutender Fortschritt der Kunst enthalten ist, so folgt fast mit Nothwendigkeit, dass die Elektra des Euripides früher gedichtet sein muss, als die des Sophokles. Denn jene steht in Plan und Anlage den Choëphoren noch näher. Chrysothemis fehlt noch ganz und die Eumeniden, welche Sophokles ausgeschlossen hat, werden, wie bei Aeschylos, am Ende des Stücks angekündigt[2]). Obgleich nun der Orestes desselben Dichters in keinem dramatischen Zusammenhange mit der Elektra steht, so scheint er doch nicht lange nach dieser entstanden zu sein. Für den umgekehrten Fall giebt es wenigstens keine Wahrscheinlichkeitsgründe. Die Aufführung des Orestes fällt aber ein Jahr früher[3]), als die des Sophokleïschen Philoktetes, d. h. zwei Jahre vor des Dichters Tode. Selbst die Annahme einer gleichzeitigen Aufführung der Elektra und des Orestes hat nichts wider sich, da Euripides auch sonst in seinen Tetralogien den Zusammenhang der Mythen berücksichtigte wie in der Troadendidaskalie. In diesem Falle würde Sophokles die Elektra in seinen letzten Lebensjahren gedichtet haben, was freilich durch die Erwähnung des Pythischen Wettkampfs der Zweigespanne nicht bestätigt wird[4]), da dieser erst Ol. 95 gestiftet sein soll, während er in Elis nur zwei Olympiaden früher, also immer noch zu spät begann, um von Sophokles gekannt und erwähnt zu werden[5]).

---

1) Oben pag. 329 Nr. 4. Thudichum Soph. B. 2 p. 327 ff.

2) Vgl. Gruppe p. 268 f. 434.

3) Schol. Orest. 371. 772.

4) Vers 722 ibiq. Hermann. Vgl. Boeckh Corp. Inscr. 1 p. 811 f.

5) Hierauf ist also um so weniger Gewicht zu legen, da die Pythischen Kampfspiele durch einen auffallenden Anachronismus in die Zeit des Orestes gesetzt worden sind. Vgl. Schol. zu V. 682. Dass übrigens Elektra nach dem ersten Oedipus entstanden ist, beweist nicht

2. Der Chor dieser Tragödie besteht aus edlen Matronen Mykene's, welche sich auf die klagenden Monodien der Elektra vor der Atreusburg versammeln, um die Heldenjungfrau in ihrem Jammer über den ermordeten Vater und die Abwesenheit des Bruders zu trösten. Im Verlaufe der Handlung erscheint derselbe als Vertrauter und weiser Rathgeber der Elektra. Die Parodos ist kommatisch, und wechselt mit den Klagen der Protagonistin [1], welche zu den schönsten lyrischen Partien des Ganzen gehören. Auch in dem Fortgange des Stücks ist der Kommos häufig angewandt, und scheint von den Hellenen besonders bewundert worden zu sein. Elektra gehörte zu den vorzüglichsten Rollen des berühmten Schauspielers Polos, durch dessen lebendige Darstellungskunst das Stück noch im Zeitalter des Demosthenes in hohem Ansehen stand [2]. Die Athener waren überhaupt gewohnt, die scenische Ausstattung dieses Drama mit besonderem Glanze hergestellt zu sehen [3]. Der Chor, welcher einen sehr thätigen Antheil an der Handlung nimmt, spricht mehr, wie gewöhnlich, im Versmaasse des Dialogs, oder wechselt mit den Scenikern lyrische Klagen. Dagegen treten die Stasima etwas zurück; denn es sind deren nur zwei; mehr Ruhepunkte bedurfte der Dichter nicht, um die Verwickelung und Erkennung herbeizuführen [4].

---

nur die Elision am Ende des Trimeters (1017), sondern auch die häufige Theilung desselben Verses unter zwei (1209. 1220—26. 1323 1347 f. 1400 ff. 1430 ff. 1475), ja selbst drei Personen (1502).

1) Die Alten fanden eine ἀπορία in dem Titel des Stücks, weil nicht Elektra die untergehende Person ist, sondern Klytämnèstra und Aegisthos; daher die Benennung „Tod des Aegisthos und der Klytämnestra" vielleicht passender scheinen könnte. Aber man fand die λύσις dieser Schwierigkeit darin, dass Elektra, wenn auch nicht die untergehende Heldin, doch die Hauptperson des Ganzen sei, an deren Handlungen sich das tragische Interesse knüpfe (Argm. in ed. Dindorf p. XVI. 1825). Eben weil Elektra nicht stirbt, sondern durch den Mord der Klytämnestra am Schlusse des Stücks noch dazu verherrlicht wird, fanden spätere Hellenisten einen satyrischen Charakter in diesem Drama (Tzetz. in Cramer's Anecd. 3 p. 337 Note).

2) Gell. N.A. 7, 5. In der Antigone und Elektra sieht Dioskorides (Anthol. Pal. VII, 37 extr.) den Gipfel der Sophokleïschen Tragik.

3) Plut. de glor. Ath. 6 p. 349 A.

4) Ueb. das Einzelne d. Charaktere und der Oekonomie dieses Stücks s. P. van Limb. Brouwer de Soph. trag. p. 160. Malard diss. sur les principales tragédies anciennes et modernes, qui ont paru sur le sujet d'Electre, et en particulier sur celle de Sophocle. — Duc, critique de quatre tragédies de Sophocle. Gott. 1776. Jacob, Soph. Quaest. p. 209 ff. C. F. Wieck über Sophokles' Elektra und Aeschy-

Aias. 1. Die anapästische Parodos dieser Tragödie, welche sich für den Marsch Salamischer Krieger vor dem Zelte des Aias vortrefflich eignet, hat die Vermuthung veranlasst, als gehöre die ganze Dichtung zu den frühesten des Sophokles, und sei voll von Beziehungen auf die Rivalität des Kimon und Perikles[1]. Aber dem ist nicht so. Aias ist nach der Medeia des Euripides d. h. nach Ol. 87, 2=431 gegeben[2]; wie lange nachher lässt sich freilich nicht bestimmen. Man hat die Zeit vor der Aufführung des Philoktetes angenommen, weil in diesem einige Beziehungen auf den Selbstmord des Aias vorkommen[3]; oder, um dem Jahre der Aufführung noch näher zu kommen, hat man metrische Eigenthümlichkeiten angeführt, die nicht vor Ol. 89 im Gebrauch waren[4]. Mit dieser Zeit stimmt die Anspielung auf Kleon überein[5], welcher Ol. 89, 2 starb. Jedoch führt alles dieses zu keiner sichern Chronologie, die mehr nach dem vollendeten Charakter des ganzen Stücks als nach zweideutigen Einzelheiten zu bestimmen ist. Die Didaskalien nannten das Drama schlechthin Aias, Dikäarchos aber Aias' Tod, und wer es von dem Lokrischen Aias unterscheiden wollte, Aias Geisselschwinger[6]. Den Selbstmord des im Streite um Achilleus' Waffen besiegten Helden kennt schon die Odyssee; aber den Wahnsinn dichtete erst Lesches in der kleinen Ilias hinzu[7], und Sophokles hat ihn, wie neuere grosse Dramatiker in ähnlichen Fällen, zu sehr

---

los' Choëphoren. Merseb. 1825. 4. Progr. Westrik de Aesch. Choeph. etc. p. 107 ff. 137 ff.

1) Droysen, Berlin. Jahrb. für wissenschaftl. Kritik 1835 B. 2 p. 127. Hiernach würde Aias bestimmt noch vor Ol. 82, 4=449 fallen, wo Kimon starb. Uebrigens entscheidet die anapästische Parodos nicht, da auch in Euripides' Hekabe, Alkestis, Rhesos, Troaden der Chor mit Anapästen auftritt.

2) Clem. Alex. Strom. 6 p. 740.

3) V. 412. 1057. Böckh Gr. trag. princ. p. 137, bezweifelt von Lobeck zum Ai. 256 p. 257.

4) Z. B. den νυν in V. 526 nach Hermann

5) V. 1329. 1338. 1340, nach Hermann's Beobachtung, welcher Welcker in Niebuhr's Rh. Mus. 3 p. 262 f. widerspricht.

6) Argum. Aj. nach V. 110. 242. Der rasende Aias ist kein antiker Titel. Es ist nicht Zweck des Dichters, den Irrsinn des Helden darzustellen; vielmehr hebt die Handlung des Stücks erst da an, wo der Irrsinn zu Ende ist, indem Aias nur im Prologe der Athena gegenüber noch irre redet. Das sich Bewusstwerden des vorübergegangenen Wahnsinns und die dadurch erzeugte Seelenmarter ist der Gegenstand der Poesie.

7) Die sonstigen Verschiedenheiten der Sage berührt das Argum. Vgl. oben B. 1 p. 382.

effektvollen tragischen Motiven zu benutzen gewusst. Er stellt ihn als göttliche Schickung dar, veranlasst von der beleidigten Athena, welche unsichtbar den Prolog mit Odysseus spricht und die Zuschauer auf den Standpunkt stellt, von wo aus sie die Motive der Handlung klar durchblicken können. Keine der handelnden Personen, noch selbst der Chor, war dazu im Stande, so dass wir an der Rolle der Athena recht eigentlich die feine Motivirungskunst des Sophokles kennen lernen können. Hier war gleich anfangs Gelegenheit, auf die grosse Lehre des Lebens hinzuweisen, um welche sich das tragische Princip überhaupt und besonders der Sinn des Aiasmythus dreht, dass die Erscheinung alles Menschlichen, wenn auch mit Biederkeit und Heldensinn und Thatkraft ausgestattet, doch im Grunde nichts ist als ein hohler Schatten und eine Traumgestalt. Selbst Odysseus muss dieses bei dem traurigen Anblicke des rasenden Nebenbuhlers gestehen, dem der Ehrgeiz ein zu grosses Selbstvertrauen eingab, und der des göttlichen Beistandes nicht zu bedürfen wähnte, so lange ihm die Armeskraft ungeschwächt verbleibe. Doch, wie die Göttin der Weisheit bemerkt[1]:

Der Tag senkt nieder und erhebet wiederum
Jedwedes Menschenswesen. Doch den Mässigen
Sind hold die Götter, und die Bösen hassen sie.

Der Wahnsinn des Aias wird als göttliche Strafe bezeichnet, der bei der Wiederkehr des Selbstbewusstseins in einer so edlen Heldenseele nothwendig Schaam und Selbstvernichtung folgen musste. Das sieht der Zuschauer voraus, nachdem Athena ihm den Sinn des Ganzen eröffnet hat. Ein Charakter wie der des Aias, welchen uns schon die Ilias als den zweiten nach Achilleus darstellt, konnte solche Ereignisse nicht überleben. Es ist recht eigentlich die Absicht des Dichters, einen grossen und edlen Helden, der sich entehrt glaubt, der dem Urtheile der Menge und der Macht höherer Befehlshaber unverdienter Weise weichen muss, im Kampfe mit sich selbst, mit seinem eignen Dasein zu schildern. Aias ist zu stolz auf seinen Muth und seine Thatkraft, um

1) V. 131 Thudichum.

der Stimme der Vernunft Gehör zu geben und sich der Nothwendigkeit zu fügen. Seinem Bewusstsein der körperlichen Ueberlegenheit mangelt der Verstand, welcher im Odysseus bei geringerer physischen Kraft weit mehr vermag und sich dem Urtheile der Welt und den Umständen zu fügen weiss. Diesen Gegensatz lernen wir gleich im Prologe kennen. Der Verstand siegt, aber er ist als Sieger nicht übermüthig, am wenigsten gegen den besiegten edlen Feind, dessen Untergang ihn sogar bis zur Herausgabe des Siegspreises treibt, um noch den Todten zu ehren. Schon die Odyssee lässt den Odysseus seinen Sieg über Aias selbst verwünschen; und solche Winke weiss Sophokles immer zur Vollendung seiner Seelenmalerei zu benutzen. Odysseus als nächste Veranlassung zu Aias' Selbstmorde muss die Idee der Versöhnung und Beruhigung zu Wege bringen, ohne welche die Tragödie der Hellenen nun einmal unvollkommen ist. Mit dem Tode des Helden kann dies Drama nicht geschlossen sein. Obgleich von seiner nächsten Umgebung, von Gattin, Sohn und trauten Waffengenossen innigst geliebt und verehrt, und mit den rührendsten Ausdrücken an die Freuden des Daseins und an die theure Heimath erinnert, verdunkelt dennoch das Gefühl der erlittenen Entehrung und des verhöhnenden Triumphs seiner Feinde die eröffnete Aussicht auf eine versöhnende Zukunft. Er weiss, dass die gesammte Heerschaar der Atreiden ihn verhöhnt und verachtet. Und dieses zeigt sich auch noch über seinen Tod hinaus. Ihm wird das Begräbniss verweigert. Man will seinen Namen nicht einmal fortleben lassen durch die Ehre eines Grabhügels. Es entsteht ein heftiger Wortstreit zwischen den Atreiden und dem Bruder des Aias. Doch Odysseus schlichtet ihn, und verschafft dem Erblichenen die Ehre, welche man dem Lebenden verweigert hatte. Die endlose Verfolgung, der ein so unbeugsam redlicher und trotzig starker Charakter vor allen am meisten ausgesetzt ist, hat Sophokles auf dem Grunde der Homerischen Tradition darzustellen gesucht. Mit den zartesten Farben ist der Gemüthszustand, der Seelenschmerz des Aias geschildert, in welchem wir ein tiefsinniges Bild des Lebens erblicken, dem an Wahrheit und Kraft nichts in der alten Kunst gleich kommt.

Der Mensch, so edel und gross er auch ist, hat mit seiner Liebe und seinem Hasse, mit seinem Erkennen und Einsehen keine Macht über sein eignes Schicksal. Eine höhere Gewalt reisst ihn unaufhaltsam zu Entschlüssen fort, denen er im Schwanken seiner innersten Seele doch gern ausbeugen möchte[1].

2. Den Athenern musste diese schöne Dichtung besonders zusagen, obgleich von dem Erfolge derselben nichts berichtet wird und Aristoteles keine Rücksicht auf sie nimmt. Aber Plato hatte sie bei seinem Entwurfe des Theätetos ohne Zweifel vor Augen, wie denn überhaupt seine Dialoge einen durchaus dramatischen Charakter haben[2]. Das Gedächtniss des tragischen Helden noch über seinen Tod hinaus durch einen Rechtsstreit, wofür das an öffentliche Beredsamkeit gewöhnte Attische Publikum zu jeder Zeit empfänglich war, zu verherrlichen, lag ganz im Interesse des Dichters, der wohl wusste, dass Aias, als Attischer Heros gegen die beiden Machthaber von Argos und Sparta vertheidigt, um so geehrter erscheinen musste, je mehr seine Ueberlegenheit

---

1) Die Idee, so wie die Komposition des Aias ist von jeher Gegenstand gelehrter und ästhetischer Forschungen gewesen. Die frühern Ansichten findet man namentlich mit Beziehung auf den für den Grundgedanken des Ganzen so nothwendigen Schluss zusammengestellt und beurtheilt von Gruppe (Ariadne p. 206 ff.) und Jacob (Soph. Quaest. p. 181 ff.), der auch noch ein bes. Progr. de Sophoclis Ajace, Warschau 1817 geschrieben hat. Vgl. A. W. Schlegel über dram. Kunst B. 1 p. 189 ff. Solger, Nachgel. Schr. 2 p. 461. Süvern, Abh. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1825 p. 90. Wenig bekannt ist die Abh. von C. J. Besenbeck de ingenio Sophoclis, Erlang. 1789. 4., welche sich ausschliesslich mit dem Aias beschäftigt. Ausserdem ist zu vgl. C. J. W. Mosche über die Tragödie des Soph. Aias in zwei Progr. Frankfurt 1799. 1800. W. Süvern de Sophoclis Ajace flagellifero, Thorun., 1800. A. F. Bernhardi über den Aiax des Sophokl. Berl. 1813. Fr. Osann über des Sophokles Aias, Berl. 1820. C. L. Kannegiesser über den Ajax des Soph. Berl. 1823. Jos. Heimbrod disput. de Soph. Ajace Bresl. 1825, 4. Progr. C. Immermann über den rasenden Ajax des Soph. Magdeburg 1826. Das Gründlichste und Gediegenste aber hat Welcker über dieses Stück mitgetheilt in Niebuhr's Rh. Mus. 3 (1829) p. 43—92. 229—264. Vgl. Thirlwall im Philol. Mus. Vol. 2 (Cambr. 1833) p. 513 — 523; besonders Ludw. Döderlein de Sophoclis Ajace in d. Abh. der phil. Classe der Königl. Bayer. Akad. der Wiss. B. 2, 1 (München, 1837) p. 109 — 130. Thudichum Soph. 2 p. 143 ff. Ad. Schöll, Beiträge B. 1, 1 p. 520 — 535; zuletzt Ludw. Benloew de Soph. Ajace, Goetting. 1839.

2) Fr. Thiersch über die dramatische Natur der platonischen Dialoge, Abhandl. der phil. Classe der Bayer. Akad. d. Wiss. B. 2, 1 (1837) p. 3 — 59.

über die Atreiden durch seinen Bruder Teukros, der zur Rettung zu spät gekommen war[1], hervorgehoben und beim Schlusse selbst von seinem Feinde zum Theil anerkannt wurde. In der Zeit, in welche die erste Aufführung dieses Stücks fällt, war die Eifersucht zwischen Sparta und Athen aufs Höchste gestiegen. Daher ist es wohl nicht ohne Absicht, dass Menelaos, der König von Sparta, eigentlich das Wort gegen Teukros führt, und Agamemnon gleich nach der einen längern Rede durch Odysseus unterbrochen wird. Die Rechtfertigung und Erhebung des Aias musste dem patriotischen Gefühle der Athener sehr zusagen, und den Unwillen gegen die Ungerechtigkeit und Undankbarkeit seiner Gegner erregen. Selbst die Behauptung, dass Menelaos durch Betrug dem Aias den Preis der Achilleischen Waffen entzogen und dem Odysseus zugewendet habe, ist nicht ohne politische Beziehung auf die damaligen Verhältnisse der Spartaner gedichtet worden, die in ihren Unterhandlungen mit Athen nicht immer redlich zu Werke gingen. Man weiss, wie nahe das Verständniss solcher mythischer Beziehungen auf die Gegenwart den Athenern lag, da ausser der Tragödie auch sonst häufig Gelegenheit war, den Sinn dafür lebendig zu erhalten. Selbst in den Perserkriegen suchte Argos seine Ansprüche auf den Oberbefehl hauptsächlich durch die Erinnerung an Agamemnon geltend zu machen[2], und seitdem Athen die Hegemonie errungen hatte, brach die Eifersucht der Staaten, welche einst die grössten Helden nach Troja sandten, bei jeder Gelegenheit aus.

Philoktetes. 1. Dieses Drama ist das einzige des Sophokles, über dessen Aufführungszeit das Inhaltsverzeichniss ein positives Zeugniss liefert. Es wurde unter dem Archon Glaukippos d. h. Ol. 92, 4 = 409 zuerst gegeben und erhielt den ersten Preis[3]. Von den Mitbewerbern verlautet

---

1) Die Ankunft des Teukros ist noch vor dem Tode des Aias deutlich motivirt; wenn nicht der Wortstreit um die Leiche im Schlussakte hätte nothwendig folgen sollen, so wäre Teukros ganz überflüssig gewesen.

2) Herod. 7, 148. Plat. de Legg. 3 p. 692 D. Welcker Rh. Mus. 1829 p. 238.

3) Wurde es an den grossen Dionysien dieses Jahrs gegeben, so kostete die Ausstattung des Männerchors, welcher bejahrte Krieger des Neoptolemos und Odysseus vorstellte, etwas mehr als 1266 Thaler Cour. Lys. p. 161, 36.

nichts. Denselben Stoff hatte Aeschylos und Euripides bereits vor Sophokles behandelt, und einem feinfühlenden Kunstrichter des Alterthums verdanken wir die vergleichende Zusammenstellung und Beurtheilung dieses dreifachen Philoktetes [1]. Dass es dem Sophokles darauf ankam, die standhafte Ausdauer eines von unendlichen körperlichen Leiden gequälten und dazu noch von seinen Freunden verstossenen Helden darzustellen, geht aus einer doppelten Abweichung von seinen Vorgängern hervor. Erstens lässt er den Philoktetes auf dem menschenleeren und von keinem Sterblichen betretenen Eilande zehn Jahre ganz einsam leben, während nach Aeschylos und Euripides Lemnos bewohnt war und selbst der Chor der Tragödie aus Lemniern bestand. Bei Euripides kam sogar ein gewisser Lemnier Hektor als hülfreicher und tröstender Freund des Philoktetes vor. Zweitens wird bei Sophokles die falsche List, welche den leidenden Helden als blosses Werkzeug des Schicksals zu ihrem Zwecke zu benutzen strebte, von diesem entdeckt und Odysseus erkannt, so dass man selbst noch in der Verwickelung des Stücks die Standhaftigkeit bewundern muss, mit welcher Philoktetes lieber auf immer in seiner trost- und hülflosen Einsamkeit verharren und sterben, als seinen ärgsten Feinden zum Werkzeuge ihrer Pläne, und sollte auch sein eigner Ruhm damit verbunden sein, dienen will. Nur eine höhere Macht kann diesen Knoten lösen. Es ist Herakles selbst, das Urbild alles Duldens und aller Ausdauer, die endlich zur Heilung der Leiden und zur Versöhnung führt. Von ihm hatte einst Philoktetes für die Wohlthat des Flammentodes, zu welchem er ihm auf dem Oeta behülflich war, den niefehlenden Bogen erhalten, von dem jetzt zum zweiten Male Ilion's Schicksal abhängt. Die Vermittelung des Gottes, dem er das Mittel der Ausdauer während der zehn qualvollen Jahre verdankt, ist entscheidend. So wird das Bild des heroischen Duldens und der standhaften Ausdauer vollendet, und zwar der verschlagenen List des Odysseus, dem das Schicksal selbst noch auf andre Art die Probe lan-

---

1) Dio Chrys. or. 52 p. 550 ff.

ger Leiden und ausharrender Geduld vorbehalten hat[1], und der truglosen Offenheit eines unbefangenen jugendlichen Helden gegenüber. Diese drei Charaktere sind mit wundervoller psychologischer Wahrheit gezeichnet. Philoktetes bildet geradezu den Gegensatz des Aias, der sich lieber den Tod giebt als das Gefühl der gekränkten Ehre in sich bekämpfend erträgt. Philoktetes erträgt das ihm von den Atreiden durch Odysseus zugefügte Unrecht selbst unter der ewigen Marter körperlicher Leiden[2], und will um keinen Preis von diesem durch seine Feinde geheilt werden. In diesem Hasse, den er, der Hülflose und aus aller Gesellschaft Verstossene, der Macht entgegen setzt, besteht seine Grösse, sein Heldenthum. Ihm opfert er alle seine sehnlichsten Hoffnungen stolz und männlich auf; dadurch reisst er den Zuschauer mehr zur Bewunderung seiner edlen Charakterstärke hin, als zum Mitleid über seine schmerzliche Wunde. Die tragische Wirkung liegt aber in der Stellung des Neoptolemos und Odysseus zu dem Helden des Stücks. Der erste wird an Philoktetes gleichsam erst zum Helden; den Plan der Täuschung und Verstellung kann dieser liebenswürdige Charakter nicht durchführen; im Augenblicke der Entscheidung siegt die bessere Natur in ihm; er wirft die Maske von sich und vereitelt unter den heftigsten Drohungen des Odysseus, der seine List beinahe mit dem Leben gebüsst hätte, den ganzen Zweck der Sendung. Er hat sich dem getäuschten Philoktetes verpflichtet und steht ganz auf dessen Seite; der Widerstand der ganzen Welt soll ihn nicht hindern zu thun, was ihm in seinem Herzen recht und gut dünkt. Aber auch Odysseus handelt hier in keiner bösen Absicht. Er ist jetzt Organ der Gottheit, die den Untergang Ilions durch Philoktetes' Bogen beschlossen hat. Er verheisst Heilung und Ruhm, nicht um von Neuem zu täuschen und in die Schlinge zu locken, sondern mit dem vollen Gewichte der Wahrheit

---

1) Der *πολύτλας δῖος 'Οδυσσεύς* des Homeros.

2) Die dramatische Darstellung derselben ist lange ein Gegenstand gelehrter Forschungen gewesen, seitdem Winckelmann die Sache zur Sprache brachte (Nachahmung der griech. Werke in der Malerei und Bildhauerkunst p. 21 f.). Vgl. besonders Lessing's Laokoon (Werke B. 6 p. 377 f. 395 ff. ed. Lachmann, 1839). Herder's kritische Wälder 1, 8, und Solger's Nachgelassene Schr. p. 464 f.

Doch der zweimal betrogene Held traut jetzt der Wahrheit nicht, und das ist die schönste Strafe, die den schlauen Mann beinahe zur Verzweifelung bringt; um so mehr da seine wohl ersonnene List durch Philoktets Hass gegen ihn und die Atreiden hinlänglich motivirt und gerechtfertigt ist 1).

2. Wie viel in diesem Charaktergemälde Sophokles in der Volkssage oder in den ältern Epikern vorfand, lässt sich nicht genau bestimmen. Nach der Homerischen Tradition liessen die Achäer den Philoktetes an der Natterwunde erkrankt im heiligen Lemnos zurück; doch sollten sie, wie hinzugefügt wird, bald die Abwesenheit desselben bei den Schiffen empfinden 2). Hier ist die künftige Theilnahme des Philoktetes am Ilischen Kriege angedeutet; und die Odyssee kennt ihn auch als den trefflichsten Bogenschützen vor Troja, von wo er wohlbehalten in seine Heimath zurückkehrte 3). Dass Ilion nach dem Willen des Schicksals durch den Bogen des Philoktetes eingenommen ward, sagt zuerst Pindaros 4); in der kleinen Ilias, die noch vor der Ankunft des Neoptolemos den Helden durch Diomedes nach Ilion holen und den Paris mit dem Pfeile erlegen liess, kam zuerst die Prophezeiung 5) dieses Ereignisses durch Helenos, den Bruder des Paris, vor. Aeschylos wählte statt des Diomedes lieber den Odysseus zur Schaffung des Philoktetes nach Troja, und Euripides verband beide zur Ausführung der List. Tiefere Gründe, wie wir sahen, bewegten den Sophokles hiervon abzuweichen. Das Interesse dieser Verbindung gewann schon dadurch eine höhere Bedeutung, dass von Neoptolemos eben sowohl als von Philoktetes die Einnahme Ilion's

---

1) Verschiedene Meinungen über Idee und Komposition dieses Stücks, welches nach den neuern Begriffen keine Tragödie zu nennen wäre, weil alles darin nach Wunsche abläuft und kein Heldentod darin vorkommt, findet man entwickelt von A. F. Bernhardi (über den Philoktet des Soph. Berlin, 1811. Aufl. 2. Ibid. 1825. 8.) und C. F. W. Hasselbach (über den Philoktet des S. Stralsund, 1818). Vgl. Jacob Quaest. 1 p. 291 ff. Welcker Rh. Mus. 1 (1833) p. 443 ff. Gruppe, Ariadne p. 418 ff. Thudichum 2 p. 233 ff. Ad. Schöll, Beiträge 1, 1 p. 357 f. An einen Zusammenhang dieses Stücks mit dem Philoktetes vor Troja ist mit Süvern (Abh. der Berl. Akad. d. Wiss. 1825 p. 115) nicht zu denken, um so weniger, da die letztere Tragödie weit früher gedichtet worden ist.

2) Il. β', 724 f.

3) Od. ϑ', 219 f. γ', 190.

4) Pyth. α', 97 ff.

5) Oben B. 1 p. 382 f.

nach der Volkssage abhing. Dann wurde auch die Schicksalsidee, auf welche das Stück gegründet ist, durch die Dichtung, dass Philoktetes den Bogen des Herakles besitze, doppelt hervorgehoben, und dem Ganzen durch die Erscheinung des Herakles ein erhabener und beruhigender Schluss gesichert. Die Verbindung des Philoktetes mit Herakles, durch dessen Kraft Ilion schon einmal zerstört worden war, greift sehr schön in den Plan des Ganzen ein und gehört zu den sinnreichsten Erfindungen des Sophokles. Was den Chor anlangt, so ist derselbe, da er aus Männern besteht, welche Neoptolemos und Odysseus bei ihrer Landung auf Lemnos mit sich bringen, nicht darauf berechnet, die Klagen des leidenden Helden zu unterstützen, oder ihn zu trösten und mit Lehren der Weisheit zu unterhalten[1]. Nachdem er sich am Schlusse des Prologs vor der Bühne aufgestellt hat, beginnt er beim Fortgehen des Odysseus die Parodos, welche kommatisch ist und mit den Anapästen des Neoptolemos abwechselt. Wir denken uns denselben mit forschender Miene in die wilde ländliche Scenerie der Bühne hineinblickend, und stillstehend, wenn er singt, hingegen sich in Bewegung setzend, während Neoptolemos die Anapästen recitirt. Inhalt und Form beweisen, dass die Parodos Lydisch gesungen ist[2]. Das erste und einzige regelmässige Stasimon des Stücks erfolgt erst in der Mitte[3], nachdem zwischen der Parodos und diesem Stasimon nur noch eine einzige kleine lyrische Partie dem Chore zugetheilt ist[4]. Der metrische Charakter desselben stimmt mit der sympathetischen Trauer über das Unglück des Philoktetes genau überein, indem iambische und daktylische Reihen mit logaödischen und ionischen Versen abwechseln, und zuletzt

---

1) Zu hart ist das Urtheil des Dio Chr. or. 52: τὰ δὲ μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικόν, οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν, ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου.

2) Besonders die zweite Strophe, welche die innigste Theilnahme an dem Schicksale des unglücklichen Dulders ausspricht, ist durchaus glykonisch und hat einen dem Aeolisch-Lesbischen Stile der Lyrik sehr ähnlichen Charakter. Vgl. G. C. F. Lisch: Sophoclis Philoctetae carmina antistrophica eorumque metra. Lips. 1832. 8.

3) C. F. A. Haage, disputatio de Soph. Philoct. 719—729. Progr. Lüneburg, März 1837.

4) V. 391—402, wozu die Antistrophe erst V. 507—518 erfolgt. Dieses ist kein Stasimon; vielmehr deutet die Anrufung der Phrygischen Göttermutter in kretisch-iambischen und bakchisch-dochmischen Rhythmen auf ein Phrygisches Hyporchem hin

in chorambisch-dochmische Rhythmen übergehen. Was der Chor zunächst singt, die bekannte Ode an den Schlaf[1], ist kein Stasimon, in sofern zwischen Strophe und Antistrophe eine von Neoptolemos in heroischen Hexametern vorgetragene Mesodos liegt. Der feierliche Ton des Ganzen und die daktylisch-trochäischen Rhythmen, welche in der Epodos in das sanfte glykonische Versmaass übergehen, scheinen anzudeuten, dass diese Partie Dorisch gesetzt ist. Offenbar Lydisch ist dagegen der wunderschöne Kommos, welchen Philoktetes, nachdem ihm der einzige Trost und die Fristung seines jammerbeladenen Lebens, sein Bogen, geraubt ist, mit dem Chore abwechselnd singt[2]. Durchaus vorherrschend sind darin die glykonischen Versreihen, die sich für Klaggesänge besonders gut eignen, und auch sonst von Sophokles sehr häufig angewandt werden.

Oedipus auf Kolonos. 1. Wäre die schon oben berührte Sage, dass Sophokles mit dem Vorlesen dieses Drama sich einst vor Gericht gegen die Anklage der Geistesschwäche vertheidigt habe, gut verbürgt[3], so müsste man die Didaskalie nach Aristoteles' Angabe bestimmt Ol. 91, 2=415 setzen[4]. Aber dagegen erheben sich positive Zeugnisse, die sich theils auf Inschriften, theils auf die Didaskalien gründen. Als letztes Stück des Dichters bezeichnete es das Epigramm, welches Iophon auf das väterliche Grabmal setzen liess[5]. Die Aufführung desselben erlebte der Dichter nicht mehr; denn es heisst, sein Enkel Sophokles, der Sohn des Ariston, habe es vier Jahre nach des Grossvaters Tode unter dem Archon Mikon Ol. 94, 4=401 auf die Bühne gebracht[6]. Dieser Nachricht scheinen die

1) V. 827 ff.

2) V. 1081—1217. Von hier an hat der Chor, wenn wir die auch sonst gewöhnlichen Schlussanapästen ausnehmen, keinen Antheil mehr an dem Stücke. Nach Erscheinung des Herakles, wo Philoktetes alsbald Abschied nimmt von der einsamen Insel seiner langen Qual, kommen nur noch Anapästen vor.

3) Oben p. 371 ff. Friebel, Satyrogr. p. 96. Bake, Bibl. crit. nov. 1825. 1, 8. Rh. Mus. Suppl. II, 1. p. 262.

4) Oben p. 373 Note 2.

5) Val. Max. 8, 7 exter. 12. Von dieser Grabschrift sind ohne Zweifel auch alle übrigen Zeugnisse abhängig, die bei Erwähnung des Oedipus auf Kolonos vom hohen Alter des Dichters sprechen. Hermann, Praef. ad Oed. Col.

6) Argum. III. bei Elmsley u. Hermann, zuerst bekannt gemacht

innern Schwierigkeiten, welche durch die politischen Anspielungen des Drama erzeugt werden, keineswegs zu widersprechen. Der Verfasser des ersten Arguments hat bereits die politische Tendenz des Ganzen richtig durchschaut und das Stück desshalb zu den bewunderungswürdigen gezählt. Er sagt, Sophokles habe es als Greis nicht nur dem Attischen Vaterlande, sondern vorzugsweise seinem eignen Geburtsorte Kolonos zu Liebe gedichtet. Verherrlichung dieser Ortschaft und Verheissung der grössten Segnungen, wodurch die Athener unbesiegbar, ihre Feinde dagegen ihnen unterthan werden würden, sind offenbar die beiden Punkte, auf welche das Orakel in Bezug auf das Grab des Oedipus, an welchem der Kampf der Thebaner und Athener dereinst zu Gunsten der letzten entschieden werden soll, absichtlich hinzielt. Gehört nun dieses Orakel und das Sühnbegräbniss des Oedipus auf Kolonos zu der Dichtung des Sophokles, die in der Sage nicht begründet war, so ist die Absicht dabei gar nicht zu verkennen. Pausanias sah in dem Bezirke des Areopagos zu Athen ein Grabmal des Oedipus neben dem Heiligthume der Eumeniden und andrer unterirdischer Gottheiten, und auf Kolonos ein Heroon des Oedipus neben dem des Peirithoos, Theseus und Adrastos. Zugleich behauptete er, die Gebeine des Oedipus seien erst von Theben dorthin gebracht worden, und giebt die Dichtung des Sophokles, dass Oedipus nach Attika gekommen und daselbst gestorben sei, für unhistorisch aus[1]. Indess sind die erwähnten Denkmäler des Oedipus gewiss älter als Sophokles, welcher ohne Zweifel Attische Volkssagen benutzte, die mit der Errichtung jener Denkmäler in Verbindung standen. Dazu kann allerdings der alte Hass zwischen den Thebanern und Athenern die nächste Veranlassung gewesen sein; und es ist in der That nicht nöthig, den um den Besitz des Oedipus entstandenen Streit zwischen Theseus und Kreon und die Zusicherung des Orakels, dass das Grab des unglückli-

---

durch Thiersch Acta philolog. Monac. 1, 3 p. 324. — Eigne Stücke führte der jungere Sophokles erst seit Ol. 96, 1 = 396 auf; Diod. Sic. 14, 53 Ein Widerspruch ist hier nicht.

1) Paus. 1, 28, 7. 1, 30 extr. Die Abweichung von Homeros, welche Pausanias erwähnt, ist oben besprochen worden p. 303 Note 2.

chen Dulders dem Lande, worin es sich befinde, die mächtigste Schutzwehr gegen den Feind sein werde, auf den Ausbruch des Peloponnesischen Krieges Ol. 87, 2 = 431 zu beziehen, obgleich eine solche Deutung neulich versucht und seitdem häufig besprochen worden ist [1]. Wäre dieser zweite Oedipus vor dem ersten (ohne den Philoktetes und die Elektra zu erwähnen) gedichtet, wie hätte dann die einstimmige Behauptung des Alterthums entstehen können, dass er kurz vor dem Tode des Sophokles entstanden und gleichsam sein Schwanengesang sei? Will man aber die Beziehungen des Stücks auf die Ereignisse des Peloponnesischen Krieges von Ol. 87 bis 90 nicht aufgeben, so ist es weit rathsamer, die auf Athens Verhältniss zu Theben bezüglichen Stellen einer Diaskeuase des jüngern Sophokles zum Zwecke der nach Beendigung des Krieges erfolgten Aufführung zuzuschreiben [2].

2. Was die Anordnung des Stücks anlangt, so schien dieselbe den alten Kunstrichtern vorzüglicher, d. h. gewiss einfacher, als in irgend einem andern Drama [3]; und doch wie verschieden ist sie von der des ersten Oedipus, mit welchem dieser zweite gewissermassen zusammenhängen soll [4]! Dort drängt sich alles in rascher Entwickelung dem unerhörtesten Glückswechsel entgegen, in welchen sich das Opfer des Verhängnisses desto unvermeidlicher hineinstürzt, je mehr es vom Gegentheile überzeugt demselben auszubeugen wähnt. Hier erscheint Oedipus gleich Anfangs am

---

1) Lachmann über Absicht und Zeit des sophokleïschen Oedipus auf Kolonos im Rh. Mus. 1827 p. 313—333. Ein Jahr später setzt Reisig (Enarr. Oed. Col. p. V ff.) dieses Drama; Böckh (Index lectt. Berlin, sem. hib. 1825. p. 6. aest. 1826 p. 5 ff., vgl. Gr. trag. princ. p. 187, über die Antigone p. 45.) und Süvern (Abh. der Berl. Akad. der Wiss. 1824 p. 6 ff. 1828 p. 29) dagegen erst Ol. 89, 4, oder 90, 1; Hermann endlich behauptet aus metrischen Gründen, dasselbe könne nicht nach Ol. 89 gegeben sein; zu Oed R. p. 478 ed. Erfurt; Praef. ad Oed. Col. p. XIII. Opusc. 3 p. 149. Das Richtige sah C. Fr. Hermann Quaest. Oedip. p. 60 f. Vgl. Schultz de vita Sophocl. p. 98. Gruppe p. 262 f.

2) Fr. Hermann Quaest. Oedip. p. 57—62. Thiersch (Acta Monac. 1 p. 328) wähnte Spuren eines jugendlichen Geistes, Jacobs dagegen Altersschwäche in diesem Stücke zu entdecken.

3) Arg. II. ἄφατος δέ ἐστι καθόλου ἡ οἰκονομία ἐν τῷ δράματι, ὡς οὐδὲν ἄλλο σχέδον. Namentlich bewundert Longin. 15, 7 p. 62 den Ausgang des Stücks.

4) Arg. I. ὁ ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίπους συνημμένος πως ἐστὶ τῷ τυράννῳ, d. h. dem Fabelzusammenhange nach, nicht rücksichtlich der Aufführung

Ziele seines fluchbeladenen Lebens und weiss durch Göttersprüche, dass er auf Kolonos im Haine der Eumeniden und an keinem andern Orte der Erde die zeitliche Auflösung und die ewige Ruhe finden werde. Durch die leitende Hand des Unsichtbaren ist der blinde verbannte Mann mit Antigone, der einzigen Stütze seines Daseins, hier angelangt. Er hatte sich nach Entdeckung seiner unnatürlichen Vergehungen, in die ein furchtbares Geschick wider Willen und Verschulden ihn verstrickte [1]), der höhern Macht mit Ergebung unterworfen. Jetzt wird dem Dulder Genugthuung von den Göttern gegeben. Mit Zuversicht ihrer Führung folgend, erwehrt er sich nur deren, die ihn daran verhindern wollen. Hierin besteht die Verwickelung des Stücks. Obgleich Kreon im Interesse seines Staates den Athenern die Bürgschaft künftiger Siege zu entreissen droht, so steht doch der Entschluss des Oedipus fest, und Theseus, der sich mehr durch das heilige Recht als durch verheissene politische Vortheile zum Schutze des armen Flüchtlings verpflichtet fühlt, schreitet vermittelnd und versöhnend ein [2]), und gewährt ihm unter dem offenbaren Beifalle der unterirdischen Mächte die Sühn- und Ruhestätte, wo ihm die Bürde des Lebens für immer abgenommen wird. Theseus ist hier das Organ des göttlichen Willens, dessen Einwirkung auf die Handlung in einem heiligen Dunkel kaum durchschimmert. Die Handlung selbst scheint sich mehr zufällig zu entwickeln; aber auch in diesem Zufälligen spricht sich das Gesetz des Schicksals aus, welches unverkennbar durch die besondere Handlung hindurch waltet. Kein Stück stellt die tragische Idee unmittelbarer und in vollendeterer Schönheit dar als der Oedipus auf Kolonos [3]). Es gewährt durch seine versöhnungsvolle Lösung

---

1) Schiller in den Briefen an Göthe B. 5 p. 289. Vgl. jedoch auch Vischer über das Erhabene und Komische p. 105 ff. Schon Pindar Ol. 2, 70 fasst den Mythus von seiner ethischen Seite auf. Vgl. Hegel's Werke B. 10, 5 p 531 ff.

2) Der edle und schöne Charakter dieses vaterländischen Heros trägt vielleicht nicht wenig zur beabsichtigten Verherrlichung Athen's bei. Das Interesse für denselben war erst im Zeitalter des Sophokles durch Kimon wieder belebt worden; und merkwürdig ist es, dass gerade der erste tragische Sieg des Dichters mit der Zurückbringung der Gebeine des Theseus nach Attika in Verbindung gesetzt wird. Oben pg. 149. Pausan. 1, 17. Thudichum Soph. B. I p. 289 f.

3) Die ältern Monographieen, z. B. von A. W. Ferber (diss. quaedam de Sophoclis Oedipo Coloneo.

eine wahre Erhebung des innern Menschen, ähnlich den Eumeniden des Aeschylos, wo jedoch die göttliche Einwirkung mehr äusserlich dargestellt ist, und in keine nähere Beziehung zu den Tiefen des menschlichen Herzens tritt. Auch die Verflechtung des Mythischen mit Interessen des Vaterlands und der Gegenwart ist beiden Tragödien gemein, von Aeschylos durch imposante Kunstmittel bewerkstelligt, von Sophokles dagegen auf einem scheinbar unbedeutenden mythischen Grunde ganz natürlich und einfach motivirt. Der Untergang des Menschen, welchen die Widersprüche in seiner Natur herbeiführen, ist hier gleich mit der Aufnahme in das Göttliche, welches endlich versöhnt ist und den Gegenstand unfreiwilliger Vergehen verklärt. Das ist die eigentliche Grundidee der Hellenischen Religion, wovon diese Tragödie völlig durchdrungen erscheint[1]). Das Zeitliche kann nur durch Auflösung in das Ewige aufgenommen, nur durch Leiden und Vernichtung der menschlichen Existenz kann das Ewige erlangt werden. Um dieses zum klaren Bewusstsein zu bringen, fängt der Dichter mit der Katastrophe an, ohne sie vorzubereiten oder zu motiviren, etwa wie Aeschylos seinen Prometheus beginnt. Es ist hier kein Fortschreiten nach einem bestimmten Ziele, keine Verwickelung aus entgegengesetzten Kräften; aber in der Ausführung des Einzelnen entwickelt Sophokles den ganzen Reichthum seiner Darstellungskunst. Alles ist hier individuell aufgefasst und mit liebevoller Theilnahme entfaltet; das Abstrakte und die Personificirung allgemeiner Begriffe oder Situationen sind ganz ferngehalten. Besonders ist die Feinheit der Psychologie, mit welcher die Scenen zwischen Oedipus, Antigone und Theseus entworfen sind, bewunderungs-

---

Helmst. 1772, 4.) berücksichtigen die Idee des Ganzen gar nicht. Erst Schlegel (über dramat. Kunst 1 p. 182 ff.) hat das Verständniss des Ganzen der leichtern Auffassung näher gebracht. Wahr und ergreifend sind die Worte Solger's (Nachgelassene Werke, Bd. 2 pag. 468 ff.) darüber. Die letzten drei Schriften sind von C. L. Kannegiesser (über den Oedipus zu Kolonos. Prenzlau, 1820. 4), Fr. Höpfner (de Sophoclis Oedipo Coloneo. Elbing, 1822. 4) und B. Fr. Denhard (de Sophoclis Oedipo Col. Marburg, 1830. 8). Vgl. Jacob. Soph. Quaest. p. 337 ff. Gruppe, Ariadne p. 245 ff.

1) Von dieser Seite hat besonders C. Fr. Hermann den Oedipus Col. aufgefasst in dem Progr. de sacris Coloni et religionibus cum Oedipi fabula conjunctis. Marburg. 1837. (Quaest. Oedip. p. 65 — 135).

würdig und den Alten sonst fremd; und gerade diese psychischen Elemente sind es, die so sehr ansprechen und wesshalb Cicero das Stück ein *mollissimum carmen* nannte [1]). Das offenbart sich auch in der Sprache, die in keinem Stücke des Sophokles so fliessend, so gebildet und so schön organisch gegliedert ist. Sie ist durch und durch poetisch gefärbt; daher die ausserordentliche Melodie seiner Verse, selbst im Dialoge, der doch den Ausdruck des gemeinen Lebens nachahmen soll. Und was die Chorlieder anlangt, so geht wohl nichts über das erste Stasimon, welches Kolonos und ganz Attika verherrlichen soll. Auch die übrigen Chorgesänge sind vorzugsweise beschreibend oder enthalten den Ausdruck individueller Gefühle, jedoch ohne allgemeine Betrachtungen und innere Reflexionen [2]), wie sie Sophokles sonst häufig dem Chore in den Mund legt. Sie geben hier entweder einen Ruhepunkt der äussern Betrachtung, oder ein individuelles Gefühl, wogegen die tragische Idee nicht als Grundlage, sondern als Faktum in der Katastrophe erscheint.

3. Umrisse zu den untergegangenen Dramen des Sophokles.

1. Vor der Antigone hat Sophokles einunddreissig Stücke gedichtet, zu denen wir nur den T r i p t o l e m o s mit Sicherheit rechnen können [3]); die Titel der übrigen dreissig lassen sich aus der Masse der überlieferten Notizen nicht herausfinden, da die chronologischen Angaben dabei gänzlich mangeln. Vielleicht gehören T h a m y r i s und N a u s i k a a dazu, weil die beiden Titelrollen von Sophokles selbst gegeben sind, was sich für den jugendlichen Dichter, dem es noch an scenischen Darstellern gebrach, besser eignet, als für die spätere Zeit, wo kein Mangel an guten Schauspielern mehr war. Weit über zwei Drittel [4]) des gesammten Nachlasses fallen aber nach der Antigone; doch auch hier besitzen wir von keinem einzigen Stücke eine chronologische Notiz. Es wird daher rathsam sein, die folgenden Umrisse nach den verschiedenen

---

1) De fin. 5, 1 §. 3.

2) Eine Ausnahme hiervon macht das dritte Stasimon (1211 ff.), über die Beschwerden des Alters und die Nichtigkeit der Menschheit.

3) Oben p. 339 N. 1.

4) Genau berechnet, 73 Dramen, wenn er überhaupt 115 geschrieben hat.

Mythenkreisen zusammen zu stellen, aus denen der Stoff der einzelnen Dramen entnommen war. Und hier macht die Homerische Sage um so zweckmässiger den Anfang, da wir wissen, dass Sophokles sich dieser früh und anhaltend anschloss. Ohne die Frage über Rhesos, welchen man neulich auf Veranlassung der Nachricht, es sei ein Stück von Sophokleïschem Charakter, wirklich zu einem Drama des Sophokles und zwar der Zeit nach zum ersten desselben gemacht hat[1], schon jetzt näher zu prüfen, weisen wir auf die Behauptung der Aristotelischen Poetik hin[2], dass die Beschränktheit des den poetischen Kern der Ilias und Odyssee ausmachenden historischen Stoffes nur Ein Drama oder höchstens zwei einzige aus jeder der beiden Epopöen zu bilden gestatte. Nun findet sich auch in der That unter den erhaltenen Titeln der Sophokleïschen Stücke nur ein einziges, wozu die Ilias den Stoff hergegeben hat, nämlich die Phryger[3], worin Priamos zu den Füssen des Achilleus die Leiche seines Sohnes auslöste, nachdem durch die beredte Erinnerung an das Hinfällige aller irdischen Grösse das Herz des stolzen Peleiden, der die Schuld seines hartnäckigen Zornes durch den Verlust seines Patroklos abgebüsst hatte, gerührt worden war[4]. Aus der Odyssee dagegen hat Sophokles wenigstens drei Dramen geschöpft, worunter freilich kein einziges Trauerspiel ist, nämlich die Nausikaa oder die Wäscherinnen[5], die Phäaken[6] und das Achäergast-

---

1) Gruppe, Ariadne p. 283.

2) Cap. 25, 7. Ritter hält (p. 247 ff.) diese Stelle für unächt.

3) Stob. 8, 3. Schol. Aeschyl. Prom. 433. Phryger, als Begleiter des Priamos, bildeten den Chor. Aeschylos (oben p. 343) dehnte denselben Stoff zu einer Trilogie aus.

4) Ad. Schöll (p. 430) vermuthet, der Priamos des Sophokles (Schol. Arist. Vesp. 288. Poll. 10, 147) sei identisch mit den Phrygern gewesen, über deren Inhalt derselbe Gelehrte (p. 413 ff. 421. 423. 433 f.) ausführlich spricht. Vgl. jedoch auch Welcker, welcher nach Brunck, Dindorf und Bergk (de fragmentis Sophoclis. Lips. 1833) sich zuletzt die grössten Verdienste um die Anordnung der Sophokleïschen Bruchstücke nach der Folge der verschiedenen Mythenkreise, denen sie angehören, erworben hat, Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 133. 137. Der Priamos konnte den Tod dieses Königs durch die Hand des Neoptolemos enthalten und aus der Iliupersis des Arktinos oder Lesches geschöpft sein, wie Welcker zweifelnd andeutet.

5) Eustath. ad Il. γ', 54 p. 381, 10, ad Od. ζ', 115 p. 1555, 63. Poll. 10, 52. 7, 45. Hesych. v. ἀναῤῥοιβδεῖ. Athen. 1 p. 20 C. Welcker giebt (p. 227 f.) die Nausikaa für eine Tragödie aus. Wie sich dieser Stoff durch Hinzudichtung einer unglücklichen Liebe auch tragisch behandeln lasse, hat Göthe bewiesen (Werke B. 28 p.

mahl[1]. Die Zurückkunft des Odysseus nach Ithaka und die an den Freiern genommene Rache hatte schon Aeschylos trilogisch behandelt. Ob auch Sophokles diesen Kern der Odyssee in dem letztgenannten Stücke in Scene setzte, bleibt unentschieden[2]. Das Kyprische Gedicht aber, welches, aller poetischen Einheit ermangelnd, eine Menge von Begebenheiten in historischer Folge zusammenstellte, ohne sie innerlich zu verbinden, gab ihm Stoff zu neun Dramen: Alexandros, der Rasende Odysseus, die Skyrierinnen, Iphigenia, die Achäerversammlung, die Hirten, Helena's Rückforderung, Troilos und Palamedes[3]. Im ersten Stücke wurde der unter Hirten ausgesetzte und erwachsene Paris durch Kassandra im Augenblicke, wo seine Brüder ihn tödten wollten, erkannt und von Priamos in die Königsburg aufgenommen. Den Chor bildeten vermuthlich Hirten des Ida, wie bei Euripides, welcher mit

---

197). Da die Dienerinnen und Gespielinnen der Nausikaa den Chor gebildet zu haben scheinen, so sieht man freilich nicht ein, wie Satyrn in dem Drama angebracht werden konnten. Dasselbe ist auch mit den Phäaken und zechenden Achäern der Fall, worin ein Satyrchor kaum denkbar ist. Alle drei zählt Böckh unter die Satyrspiele (Gr. trag. princ. p. 127). Dagegen s. Welcker, (Nachtrag p. 169 f. 287 f. Rhein. Mus. Supplem II. 1 p. 251—240), welcher immer einen Satyrchor als wesentlichen Bestandtheil des Satyrspiels verlangt, was auch wohl nicht zu bezweifeln steht. Aber da die Alkestis des Euripides die Stelle eines Satyrspiels vertrat (oben p. 94), so ist es höchst wahrscheinlich, dass auch andre Dramen von heiterm Inhalte und Ausgange als Schlussstücke von Tetralogien nicht nur benutzt, sondern eigens dazu gedichtet worden sind.

6) Bekk. Anecd. Gr. p. 82, 15. p. 85, 21. In diesem Stücke erzählte Odysseus, wie bei Homeros, seine eignen Abenteuer, und spielte ohne Zweifel auf die etymologische Bedeutung seines Namens an; Auct. Vit. Soph.

1) Dieses Stück stellte die unwürdige Behandlung dar, welche Odysseus als Bettler unter den Freiern seiner Mutter im eigenen Hause erfuhr. S. die Bruchstücke Nr. 146—161 bei Dindorf, geordnet von Welcker a. a. O. Eine andre Vorstellung von diesem Stücke hat Schöll p. 259 ff.

2) Der Biogr. sagt: τὴν Ὀδύσσειαν ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται, was freilich mit der Aristotelischen Behauptung in einem sonderbaren Widerspruche zu stehen scheint. Indess muss man bedenken, dass Aristoteles nur den Grundmythos der Odyssee meinte, nicht die beiläufig berührten Sagen, die Sophokles z. B. auch in seiner doppelten Tyro und im Sisyphos, (Odyssee λ', 234 ff. 592 ff.) benutzte. Wahr bleibt daher auch die Behauptung, dass die Fabel der Ilias nur zu Einer Tragödie Stoff darbiete; denn Thamyris z. B. (Il. β', 595 ff), welchen Sophokles auf die Bühne brachte, hat mit dem Grundmythus der Ilias gar nichts zu schaffen. Sehr schief ist daher Ritter's Urtheil, Arist. poet. p. 248.

3) Oben B. 1 p. 567 ff.

seiner Alexandrostetralogie Ol. 91, 1 hervortrat[1]. Die erhaltenen Bruchstücke sind unbedeutend. Es wird aber der Sieg, welchen Paris als unbekannter Hirt in den Leichenspielen, die zu seinem eignen Gedächtnisse gestiftet waren, über seine städtischen Brüder errang, daraus erwähnt[2]. Im Rasenden Odysseus hatte Palamedes die zweite Rolle, indem er in Gegenwart der Atreiden den Helden von Ithaka in seinem verstellten Wahnsinn, wodurch er der Theilnahme an dem Zuge nach Ilion entgehen wollte, überlistete, und so als Bundesgenossen eidlich verpflichtete[3]. Dieses ist das älteste Beispiel von verstelltem Wahnsinn zu dramatischen Zwecken benutzt; und interessant würde es sein, die Art und Weise kennen zu lernen, wie Sophokles dieser Situation eine tragische Bedeutung gab, ohne dem Eindrucke des Ganzen durch die Enthüllung der Verstellung, indem man dem Odysseus den Sohn rauben liess, zu schaden. Als Lieblingscharakter des Sophokles erscheint Odysseus wiederum in den Skyrierinnen, wie das Stück nach dem Chore der Gespielinnen des im Pallaste des Lykomedes auf Skyros erzogenen Achilleus hiess. Der bejahrte Lykomedes hatte hier neben seiner Tochter Deidameia selbst eine Rolle, und die List des Odysseus, wodurch er den Achilleus entdeckte und zum Kriegsruhm anfeurte, wurde von Diomedes unterstützt. Die Betrachtungen des Lykomedes über die Beschwerden des Alters und seine Klagen über den Verlust seines eignen Sohnes, den ihm Achilleus ersetzen soll[4], waren nicht hinreichend eine tragische Verwickelung zu motiviren, und wir begreifen hier kaum, wie die Entdeckung und Herausgabe des Achilleus eine andre als höchst heitere Wendung nehmen konnte. Die Rolle der Täuschung spielte übrigens Odysseus auch in der Iphigenia, einem Drama von tief erschütterndem tragischen Charakter. Sophokles hatte hier den Aeschylos zum Vorgänger[5], welcher schon die Iphi-

---

1) Aelian. V.H. 2, 8. Matth. fr. p. 33 ff.

2) Steph. Byz. v. ἄστυ.

3) Rhein. Mus. Supplem. II, 1 p. 100 ff.

4) Die hierauf bezüglichen Bruchstücke s. bei Dindorf, Welcker p. 104 f. und Schöll p. 281 ff., der den Plan des Ganzen herzustellen versucht hat, nur darin fehlend, dass er einen trilogischen Zusammenhang zwischen den Skyrierinnen, dem Achäermahl und Kyknos, annimmt.

5) Oben p. 344 f.

genia unter dem Vorwande der Vermählung mit Achilleus nach Aulis führte um den Opfertod für das Wohl des versammelten Bundesheeres zu dulden. Bei Sophokles begleitete Klytämnestra, von Odysseus beredet, ihre Tochter nach Aulis [1]; und der Sturm von Zorn und Schmerz, welcher bei der Enttäuschung in ihr ausbrach [2], mochte wohl mit der kalten Schlauheit des Ithakesiers und mit der Ruhe des auf Göttersprüche sich stützenden Agamemnon im schroffen Gegensatze stehen. Vielleicht hatte Achilleus, dem das Werk des Betrugs im Verlaufe der Handlung zu empörend schien, hier eine ähnliche Rolle wie Neoptolemos im Philoktetes. Das vermittelnde Element in diesem Zwiespalte stellte wohl neben Kalchas der Chor dar, den wir uns als eine den Plänen des Agamemnon günstige Kriegerschaar zu denken haben [3]. In der Achäerversammlung trat wiederum Achilleus als offener aber ehrsüchtiger und reizbarer Charakter dem Odysseus gegenüber. Auf der Insel Tenedos im Angesichte von Troja beriethen sich die Achäischen Heerführer unter dem Vorsitze des Agamemnon über den ersten Angriffsplan gegen die feindliche Stadt. Der einzige Achilleus fehlt; denn er zürnt wegen einer zu späten oder gar nicht erlassenen Einladung zu einem vorhergehenden Gastmahle [4]. Er will das Heer verlassen. Doch Odysseus spottet seiner und wirft ihm Feigheit vor [5]. Wie nun aber dieser Streit sich ausglich und mit der Versöhnung des Achilleus die Versöhnung des Ganzen eintrat, darüber besitzen

---

1) Phot. Lex. Suid. v. πενθερά.

2) Mit Recht zieht Welcker p. 108 die Worte bei Erotian p. 62 hierher, wo die sprechende Klytämnestra durch ein Versehen des Grammatikers als Titel der Tragödie angeführt wird. Eine Klytämnestra, welche den Stoff des Aeschylischen Agamemnon dargestellt hätte, ist von Sophokles nicht bekannt; denn es zweifelt jetzt Niemand mehr, dass das Bruchstück der Klytämnestra von 340 Versen, welches Matthäi zuerst 1805 aus einer Moskauer Handschrift herausgab, dann H. C. Abr. Eichstaedt (Jena, 1806 fol.) und C. Ludw. Struve (Riga, 1807. 8) im Drucke wiederholten, nicht von Sophokles, sondern von einem Griechischen Mönche des sechsten oder siebenten Jahrhunderts, herrührt.

3) Bergk de Sophocl. fr. p. 15 Ausser Welcker hat auch Gruppe p. 340 f. den Zusammenhang des Drama aus den Bruchstücken (Nr. 288 — 94) zu enträthseln gesucht.

4) Herculan. Vol. P. 1 (Oxonii 1824) p. 51 vgl. mit Aristot. Rhet. 2, 26.

5) Plut. de adul. et amico 36 p. 74 A.B.

wir keine Nachricht [1]. Der Kampf bei der Landung der Achäer in Troas, namentlich der Tod des Protesilaos durch Hektor, war der Gegenstand der **Hirten** [2], wie das Drama nach dem Chore hiess. Die Handlung war auf Troïscher Seite, und spielte in einer Landschaft am Ida, wo Hirten die Landung des Feindes zuerst gewahrten [3] und Hektor voll Kampflust auftrat [4]. Phrygische Idiome bezeichneten die Rede des Chors [5]. Vielleicht war auch Andromache eine der handelnden Personen [6], und zwar wie sie von dem zum ersten Kampfe forteilenden Hektor Abschied nimmt. Da nun ferner in den Hirten vom Geschrei des Kyknos die Rede war [7], so folgt wohl, dass der Sieg des Achilleus über diesen unverwundbaren Sohn des Poseidon das Stück beschloss [8]. **Die Rückforderung der Helena** scheint ebenfalls auf der Seite der Troër gespielt zu haben. Nach dem ersten Siege der Achäer gleich bei ihrer Landung an der Trojanischen Küste begab sich eine Gesandtschaft, aus Menelaos und Odysseus bestehend, in die Stadt, um die Helena sammt den aus Sparta geraubten Schätzen zurückzufordern [9]. Ihr Leben gerieth durch die verrätherischen Pläne des Antimachos, der sich durch das Gold des Paris

---

1) Die Bruchstücke der Achäerversammlung sind noch bei Dindorf (Nr. 146 — 161) mit denen des Achäergastmahls durcheinander geworfen und zu einem einzigen Drama gerechnet worden. Ad. **Schöll** trennte sie, wusste aber den Inhalt des ersten Stücks nicht zu errathen, und nahm das zweite für das erste, p. 235. 239. Vergl. **Nitzsch** hist. Hom. fasc. 2 p. 23. **Bergk** in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1836. p. 76.

2) **Tzetz.** ad Lyc. 529.

3) Harpokr. v. *Νάννιον*. Athen. 13, 587 A.

4) Phot. Lex. u. Suid. v. *ξανῶ*.

5) Wie *βαρίβας* (**Lobeck** ad Phryn. p. 609), *Ἴαννα* (Hesych. v.), *Γραῖκες* (Steph. Byz. v.) *ψὸ* (**Cramer** Anecdot. Gr. I, p. 118. 345) *ἰῶ βαλλήν* (Sext. Empir. adv. grammat. p. 286, vergl. Hesych. v. *βαλλήν*) u. s. w.

6) Es wird nämlich dasselbe Wort *πρασάγγας*, welches in Sophokles' Hirten vorkam (Phot. append. p. 674, 25), auch aus dessen **Andromache** citirt (Etym. M. p. 682, 12), vermuthlich weil Andromache in den Hirten sich dessen bediente, wie denn oft bei den Alten die in einem Drama redende Person anstatt des Titels des Stücks angeführt wird, wie oben **Klytämnestra** statt Iphigenia.

7) Steph. Byz. v. *Κυκνῖτις*.

8) Die Verse bei Hesych. v. *ῥυκτῆρι κρούων* gehen auf den prahlenden Kyknos, und können wohl nur aus den **Hirten** sein, da Sophokles kein besonderes Stück **Kyknos** (wie Aeschylos) schrieb, und Kyknos in keinem der bekannten Dramen des Sophokles eine Rolle übernommen haben kann. Vgl. **Welcker** p. 115. **Schöll** p. 273.

9) Il. γ', 205 f. ibiq. Schol. Il. λ', 123. 138, vgl. η', 347.

hatte bestechen lassen, in Gefahr. Der Schauplatz war vermuthlich in der Wohnung des Antenor. Helena selbst durfte in der Handlung des Stücks nicht fehlen. Ein Bote, welcher die Ankunft der beiden Fremden meldete, witterte einen Lakonischen Accent in ihrer Rede [1]). Dass es zwischen Helena und Menelaos zu Erklärungen kam, und Helena Reue zeigte [2]), versteht sich wohl von selbst. Vielleicht war sie neben Antenor die Retterin ihres Gemals bei dem beabsichtigten Meuchelmorde. Odysseus hatte hier Gelegenheit, seine Beredtsamkeit und List zugleich zu zeigen [3]). Den Chor konnten keine andere als Troer bilden. Der Inhalt des **Troïlos**, des jugendlich schönem Priamiden, welchen Achilleus unter den Mauern von Troja in der Nähe des Thymbräon's beim Rossetummeln mit der Lanze erlegte, leidet keinen Zweifel. Phrynichos hatte schon den Mythus in Scene gesetzt [4]). Wie es scheint, war die Handlung des Stücks wiederum auf Troischer Seite. Empörend schien die That des Achilleus, einen kaum zum Jüngling herangewachsenen Knaben, der unbewaffnet sich mit seinen Rossen aus dem Thore gewagt hatte, so grausam zu tödten [5]). Ein Paar Verse, die sich aus der Tragödie erhalten haben, sind offenbar von Troërn gesprochen, indem darin die Geburt des Achilleus verspottet und der Tod des Troïlos vom Vater oder Pädagogen beklagt wird [6]). Bekanntlich lieferte Achil-

---

1) Schol. Euripid. Phoen. 512. **Hermann**, welcher die Bruchstücke der Ἑλένης ἀπαίτησις in der Vorrede zu Eurip. Hel. p. XVI ff. am vollständigsten gesammelt hat, hegt eine ganz andere Meinung von dem Inhalte dieses Drama, welches er für ein Satyrspiel hält (Op. 1 p. 76 vgl. **Heinisch** Proleg. ad Eurip. Hel. p. 20, **Lehrs** Abhandlungen der Königl. Gesellschaft zu Königsberg, Sammlung II, 1852 p. 106), und erst nach der Einnahme von Troja entweder in dieser Stadt selbst oder in Aegypten beim König Proteus spielen lässt. Das Letzte glaubt auch **Schöll** p. 246 ff. Das Rechte sah **Welcker** p. 118 f. Vgl. **Bergk** Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1856 p. 76.

2) Der Vers im Etym. M. p. 450, 5. **Cramer**, Anecd. 4 p. 378, 9, παῤ Εὐριπίδῃ, ἐν Ἑλένης ἀπαιτήσει, gehört offenbar dem Sophokles, wie schon **Cramer** bemerkt hat.

3) **Welcker** giebt ihm die Verse bei Erotian p. 180.

4) Oben p. 75 N. 3. Die Ilias (ω', 257) kennt den Mythus, und die Schol. u. Eustath. zu dieser Stelle berichten ihn aus Sophokles.

5) **Welcker** in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1854 p. 55 f. Rh. Mus. 1855 p. 626 ff. Supplem. II, 1 p. 124 ff. Annali dell' instit. archeol. T. 5 p. 251.

6) Schol. Pindar. Nem. γ', 60. Pyth. β', 121. **Meineke** (hist. crit. com. gr. p. 255) vermuthet, Strattis habe das Stück des Sophokles in einer gleichnamigen Komödie parodirt.

leus die Leiche den Troërn aus und zeigte die innigste Reue über seine That. Dieses muss noch einen Theil des Stücks und zwar das eigentliche tragische Moment der Handlung gebildet haben. Was endlich den Palamedes anlangt, so hatte schon Aeschylos ein gleichnamiges Stück geschrieben, und Euripides führte das seinige Ol. 91, 2 auf 1). Hier stand Odysseus dem Palamedes als Nebenbuhler in der Gunst der Achäer gegenüber, und meisterhaft müssen diese beiden in Erfindungsgabe und klugen Rathschlägen mit einander wetteifernden Charaktere geschildert worden sein. Odysseus war der Sieger. Er brachte eine falsche Anklage des Verraths gegen Palamedes auf; die Sache ward als Rechtsstreit vor den versammelten Achäern verhandelt und Palamedes zum Tode verurtheilt. Die Kraft des Ganzen bestand in den Reden der streitenden Parteien, welche auch die Rhetoren nachzubilden suchten 2). Achäer bildeten wohl den Chor. Aber von den übrigen Personen dieser Tragödie, welche das Mitgefühl ganz auf Palamedes' Seite zu lenken strebte und den Tod desselben als unverdient der Hinterlist des Odysseus Schuld gab 3), ist nichts bekannt 4).

2) In den übrigen kyklischen Gedichten, welche die Handlung der Ilias bis zur Zerstörung Troja's fortsetzten, hat Sophokles den Stoff zu nicht weniger als vierzehn Tragödien vorgefunden. Ohne hier auf die offenbar verdorbene Stelle des Aristoteles, welche behauptet, man könne aus der kleinen Ilias allein mehr als acht (d. h. zehn) Tragödien bilden 5), Rücksicht zu nehmen, bemerken wir bloss, dass ausser dem Rasenden Aias und Philoktetes auf Lemnos nur noch drei daraus entnommen sind, die Doloper oder Phönix, Philoktetes vor Troja und die Lakone-

---

1) Valckenaer diatr. p. 190. Matth. fr. p. 245.

2) Spengel Artium scriptt. p. 175. Foss de Gorgia p. 78.

3) Welcker in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1838. Nr. 26 f. Supplem. zum Rhein. Mus. II, 1 p. 129 ff. Otto Jahn, Palamedes (Hamb. 1836) p. 6 ff.

4) Nauplios kam darin nicht vor, wie Meineke Euphor. p. 161 glaubt; eher ist an den Telamonier Aias oder Achilleus zu denken; Jahn, Palamedes p. 40.

5) Poet. 23 extr. Eine Tragödie ἀπόπλους und Ἰλίου πέρσις hat nach Ritter (ad Poet. p. 231. 215 f.) niemals existirt, obgleich Hermann (ad Poet. p. 162) und Welcker (Schulzeitung 1831. II. Nr. 132. Rh. Mus. 1837. p. 483 ff.) die letztere vertheidigen. Vgl. oben B. 1 p. 320. 382 ff.

rinnnen. Die erste ist jedoch keineswegs sicher; denn wir kennen nur die Titel ohne die geringste Andeutung des Inhalts. Selbst die Identität beider Titel beruht auf Muthmassung. Es ist selbst möglich, dass der Phönix denselben Mythus darstellte, als das gleichnamige Stück des Euripides, und in Thessalien spielte, wo der Held des Stücks vom eignen Vater geblendet wurde. In diesem Falle können die Doloper nicht dasselbe Drama gewesen sein; denn als Herrscher der Doloper im Reiche des Peleus und als Erzieher des Achilleus [1] hat Phönix kein tragisches Abenteuer bestanden. Er begleitete den Achilleus nach Ilion, und seine Schaar, obgleich sie unter den Bundesvölkern nicht genannt wird, bestand wohl aus Dolopern. Mit diesen holte er vermuthlich den Neoptolemos von Skyros nach Troja; oder aber, unter den Dolopern der Tragödie sind die Skyrier selbst zu verstehen [2], welche, als Phönix bei Lykomedes anlangte [3], den Chor bildeten. Sie hatten die vermittelnde Rolle zu spielen und mussten die Schwierigkeiten beseitigen helfen, welche der Grossvater und die Mutter des Neoptolemos der Achäischen Gesandtschaft entgegen setzten. Das Schicksal Ilion's hing von dem Erfolge dieser Gesandtschaft ab, und die Beredtsamkeit des Phönix konnte sich in dieser Situation glänzend darstellen. Das Epos führte freilich den Odysseus statt des Phönix auf, und gesellte ihm auch noch den Diomedes bei [4]. Der Philoktetes vor Troja stellte die Heilung dieses Helden durch Machaon und seinen Sieg über Paris dar [5]. Die Lakonerinnen enthielten den Raub des Palladions durch Odysseus und Diomedes unter Mitwirkung der Helena und ihrer Lakonischen Dienerinnen, woraus der Chor bestand. Das Stück spielte

---

1) Il. ι', 484 ff. Apollod. 3, 13, 8 ibiq. Heyne.

2) Corn. Nep. Cim. 2. Bei dieser Annahme (Welcker p. 140 ff.) ist freilich nicht einzusehen, warum Sophokles in den Skyrierinnen, dem Seitenstücke zu den Dolopern, die Bewohner der Insel anders genannt haben sollte.

3) Philostr. Imag. 1, ibiq. Jacobs.

4) Od. λ', 508. Vergl. Quint. Smyrn. 6, 96. Aristoteles (Poet. 23 extr.) führt eine Tragödie Neoptolemos auf, und das gleichnamige Stück von Attius war vielleicht eine Nachbildung des Sophokleïschen Phönix. Nun kam auch Odysseus darin vor, welcher den Phönix nach Skyros begleiten konnte, da er die Waffen des Achilleus besass, mit denen Neoptolemos Ilion einnehmen sollte. Die Rolle des Odysseus scheint daher wesentlich in der Handlung zu sein.

5) Herrmann (praef. ad Phi-

in der Wohnung der Helena in Troja. Die Verwickelung desselben ist in den Bruchstücken nicht mehr zu erkennen[1].

3. Den Inhalt der Aethiopis des Arktinos, nämlich den Tod des Memnon durch die Hand des Achilleus, stellten die Aethiopier des Sophokles dar[2], welche das Argument zum Aias unter dem Titel Memnon aufführt[3]. Aus Ilion's Zerstörung von Arktinos und Lesches[4] stammt der Stoff zu etwa sieben Tragödien, zu Laokoon, Sinon, Priamos, Helena's Entraffung, Aias Lokros, Antenoriden, Kriegsgefangenen und Polyxena. Wie vieles aus dem Laokoon des Sophokles auf die Vorstellungen der spätern Dichter und Künstler übergegangen ist, lässt sich nicht mehr ermitteln. Das Wunder von den beiden Drachen, denen Sophokles Namen gab[5], wurde nur berichtet, und nicht auf der Bühne dargestellt, daher ist der Streit über das Schreien des Laokoon, während die Drachen ihn und seine beiden Söhne erwürgen, in Bezug auf Sophokles, wohl unnütz[6]. Nach der Beschreibung ist die berühmte Gruppe entworfen. Der Schauplatz des Stücks scheint in Troja gewesen zu sein und der Chor aus Troischen Greisen bestanden zu haben[7]. Denn es kam darin vor, dass Aeneas nach dem Rathe des Anchises, welcher von Aphrodite wusste, dass der Tod des Laokoon und seiner Söhne ein Zeichen des nahen Unterganges von Ilion sei, schon mit seinem Vater auf dem Rücken und von einer Auswandererschaar umringt dem Thore zueilte, um auf den Ida zu gelangen[8]. Der Si-

---

loct. p. X.) hält dieses Stück für ein Satyrdrama, ohne sich zu erinnern, dass der Troïsche Philoktet des Achäos (fr. p. 35 ff. Ulrichs) eine Tragödie war. Die Bruchstücke (Nro. 626—632) enthalten nichts Satyrisches. Vgl. Matth. fragm. Eur. p. 289. Süvern Abh. der Berl. Akad. d. Wiss. 1823 p. 115. Welcker p. 139.

1) Nro. 336 — 39. Hermann de Aeschyli Psychost. p. 14. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1834 p. 649. Der Raub des Palladion's ist oft bildlich dargestellt worden, Annali dell' instit. archeol. T. 2 tav. D. T. 4 p. 383. T. 8 p. 295 — 98.

2) Fragm. 26 — 31.

3) Heyne zu Apollod. p. 301. Aen. 1. exc. 19. Ueber das Epos s. oben B. 1 p. 379 f.

4) Oben B. 1 p. 386 f.

5) Serv. Aen. 2, 204.

6) Lessing, Werke B. 6 (1839) p. 379 f. 403 ff. Herder, Krit. Wälder, 1, 8. Feuerbach Vatic. Apollo p. 312. 390 ff. Annali dell' Instit. archeol. T. 9 p. 158.

7) Ein Gebet an Poseidon in lyrischen Rhythmen (Schol. Arist. Ran. 678) gehört dem Chore; Bergk de fragm. Soph. p. 14.

8) Dionys. Hal Arch. Rom. 1, 48. Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 155.

non, welchen Virgil ohne Zweifel vor Augen hatte[1], ist bis auf ein Paar Worte gänzlich untergegangen[2]. So wird auch der **Priamos** wegen einzelner Ausdrücke nur dreimal erwähnt[3]. Dass ferner **Helena's Entraffung** in Troja und nicht in Sparta spielte, bezeugt die einzige Stelle, worin der Titel dieses Stücks neben den Antenoriden angeführt wird[4]. Menelaos stürzte nach der Einnahme der Stadt mit Odysseus in das Haus des Deïphobos, tödtete denselben und raffte die wiedergefundene Gattin, gegen die er nach einigen Berichten selbst das Schwert zuckte, fort zu den Schiffen[5]. **Aias der Lokrer** riss bei der Einnahme Ilion's die flüchtige Kassandra aus dem Tempel der Athena sammt dem Bilde der Göttin, welches sie flehend umschlungen hielt, fort auf die Strasse; die über diesen Frevel erbitterten Achäer wollen ihn steinigen; und nun muss ihm dasselbe Heiligthum, welches er eben verletzt hat, Schutz gewähren. Das über ihn ergangene Gericht, worin die Priesterin (vielleicht Theano) als Klägerin auftrat und wobei wiederum Odysseus und die Atreiden thätig erschienen, sprach jedoch den Frevler auf seinen Eid frei[6]. Der Meineidige kam jedoch auf seiner Rückkehr nach Hellas im Meere um, da er sich rühmte, wider Willen der Pallas die Heimath erreichen zu wollen[7]. Ungewiss ist ferner aber der Inhalt der **Antenoriden**, die neben den **Kriegsgefangenen** zu den Troischen Stoffen gezählt werden[8]. Es wird ein Heneterkönig erwähnt, wel-

---

1) Aen. 2, 56 — 198. 238, und daselbst Heyne. Quint. Sm. 12, 238—58. 360 ff. 13, 23 ff. Hyg. 108.

2) Nr. 486 — 89 Dind.

3) Nr. 476 ff. Vgl. ob. p. 423 N. 4.

4) Argum. Soph. Ai.

5) Od. ϑ', 517. Euripid. Hel. 116. Von Attius hatte man einen Deiphobus, vielleicht nur eine Uebersetzung der Helena des Sophokles, von welcher Schöll eine andere Vorstellung hat, Beitr. p. 234 ff.

6) Paus. 1, 15, 3. 10, 26, 1. Die Fragmente (Nr. 11 — 18) geben keinen Aufschluss über die Handlung des Stücks. Vor Gericht wurde dem Aias vorgeworfen (Stob. Ecl. phys. 1, 4 p. 130 Heeren): εἰ δεῖν' ἔδρασας, δεινὰ καὶ παθεῖν σε δεῖ.

7) Od. δ', 599 ff. Ein solcher Untergang konnte dem Aias im Drama angedeutet, aber nicht mit in die Handlung gezogen werden.

8) Argum. Soph. Ai. Vergl. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 167 ff. Bergk (de fragm. Soph. p. 3 — 5) lässt den Rhesos und Priamos an der Handlung der Antenoriden Theil nehmen. Ad. Schöll dagegen (Beiträge p. 440 ff.) glaubt, Sophokles habe in diesem Drama den Tod der zwei Söhne des Antenor durch Agamemnon nach dem elften Gesange der Ilias dargestellt. Entscheidend für den Inhalt des Stücks ist Str. 13 p. 608 A = 905 B. Eustath. zur Il. pag. 405. Die drei

cher bei der Einnahme Ilion's den Phrygern zu Hülfe eilte[1], und an Antenor und dessen Söhnen, welche von den Achäern verschont worden waren, Verbündete fand. Nach diesem fehlgeschlagenen Versuche, Troja zu retten, schlossen sich die Antenoriden dem Heneterfürsten an und wanderten aus. Das Haus des Antenor war wohl der Schauplatz, und Phrygier bildeten den Chor. Von den kriegsgefangenen Frauen können wir uns, so oft auch dieses Drama erwähnt wird[2], doch nur nach der Andeutung eines einzigen Verses eine Vorstellung machen. Es kam darin nämlich ein durchlöcherter Schild vor[3], von dem wir aus den Troerinnen des Euripides wissen[4], dass er dem Hektor gehört hatte und von Andromache bei ihrer plötzlichen Abfahrt mit Neoptolemos hergegeben ward, um den vom Thurme gestürzten Astyanax darin zu bestatten. Die kriegsgefangenen Frauen des Sophokles entsprachen also den Troerinnen des Euripides[5]. Was endlich die Polyxene anlangt, so kann der Inhalt derselben kein anderer gewesen sein, als der Opfertod dieser Tochter des Priamos auf dem Grabhügel des Achilleus durch die Hand des Neoptolemos. Menelaos fordert bei seiner Abfahrt von Ilion in ein Paar Versen den Agamemnon auf, das Sühnopfer zur Besänftigung der Athena allein zu besorgen[6]. Da erscheint der Geist des Achilleus auf seinem hohen Grabe[7] und verlangt das Blut der Polyxene. Hekabe durfte hier nicht fehlen. Aus der Rede des Agamemnon, der sich wegen vernachlässigter Beachtung des Achilleus bei der Vertheilung der Kriegsbeute vertheidigen musste, sind noch einige Verse erhalten[8].

Fragm. 141 — 143 geben keinen Aufschluss.

1) Aus den Antenoriden des Attius (fr. 1. 2. 4.) werden noch Trotzverse dieses Königs angeführt.

2) Fragm. Nr. 32 — 37.

3) Poll. 10, 190.

4) V. 1139.

5) Ad. Schöll (Beitr. p. 231. 302 ff.) denkt sich seinen Tetralogien (einer grossen und kleinen Achilleïs) zu Liebe den Inhalt dieses Stücks aus dem ersten Buche der Ilias entnommen und versteht unter den Aichmalotides die Töchter des Chryses und Brises, den Streit des Achilleus und Agamemnon für die Handlung nehmend. Vielmehr scheint der Astyanax des Attius (Düntzer in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1838 p. 54) eine Uebersetzung der Aichmalotides zu sein.

6) Fragm. 468.

7) Fragm. 469. 472. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 178.

8) Fragm. 470. Gruppe, Ariadne p. 393 ff. Deycks üb. Göthe's Faust p. 33.

4. Stoffe der Nosten[1]) waren ausser in der Elektra noch in sieben Dramen des Sophokles dargestellt. Zuerst im Nauplios, genannt der Feuerzünder oder Schiffer, welcher, um sich an den Achäern wegen des Mordes seines Sohnes Palamedes zu rächen, in der Nacht, als diese auf ihrer Heimfahrt nach Euböa verschlagen waren, Feuerzeichen auf dem gefährlichen Kapherischen Vorgebirge als Zeichen der Rettung gab, und so viele in das Verderben lockte, andre aber, die sich aus dem Schiffbruche retten wollten, am Ufer tödtete[2]). Zweitens stellte der Teukros die hartherzige Behandlung und Verbannung dar, welche dieser heimkehrende Held in Salamis von seinem Vater Telamon erfuhr, weil er ohne seinen Bruder Aias zurückgekommen war. Aristophanes spielt auf einen Ausspruch des Teukros in den Wolken an[3]); folglich fällt die Aufführung dieser Tragödie vor Ol. 89, 2. Von dem Eurysakes, welcher nur ein einziges Mal erwähnt wird[4]), dürfen wir wohl annehmen, dass er den Streit um die Herrschaft von Salamis, welcher nach dem Tode des Telamon zwischen dem ausgewanderten Teukros und Eurysakes, dem Sohne des Aias, ausbrach, zum Gegenstande hatte[5]). Der Peleus wird gleich den Phthierinnen von Aristoteles zu der ethischen Gattung der Tragödien gezählt[6]). Ob hiermit zwei Stücke des Sophokles gemeint sind, erfahren wir nicht. Mit dem ersten aber konnte Euripides[7]) und mit dem zweiten Sophokles bezeichnet werden, weil in den Phthierinnen des letztern die Sage von Peleus behandelt war; folglich sind beide Titel für identisch zu nehmen. Eine Beziehung des Aristo-

---

1) Oben B. 1 p. 388 ff.

2) Fragm. 373—388. Pflugk Rer. Euboic. spec. p. 23. Andere (wie Brunck und Huschke Anal. crit. p. 241) trennen den Nauplios πυρκαεὺς von dem καταπλέων.

3) V. 583 ibiq. Schol. Fr. 507. Der Teucer des Pacuvius war vermuthlich eine Nachbildung des Sophokles. Hermann de Aeschyli tragoediis fata Aiacis et Teucri complexis 1838 p. 18 f. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 191 fl. Bergk de fragm. Soph. p. 26 ff. Osann über den Aias des Soph. p. 86 ff. Ad. Schöll, Beitr. p. 335—342. 383. 612 fl.

4) Fragm. 790.

5) Die Bruchstücke des Eurysaces von Attius weisen auf diesen Inhalt hin. Rhein. Mus. 1833 p. 85 f. Supplem. II, 1 p. 198. Nieberding, Ilias Homeri ab Attio in dramata conversa p. 23—29. Ad. Schöll, Beiträge I, 1 p. 623. 639—670.

6) Poet. 18, 3. Ritter (p. 209) hält diese Stelle für untergeschoben.

7) Matth. fr. p. 251.

phanes in den Rittern[1] auf den Peleus des Sophokles macht es wahrscheinlich, dass dieses Stück vor Ol. 89, 1 gedichtet ist. Es drehete sich um den hochbejahrten Peleus, welcher die Einnahme von Troja und die Rückkunft seines Enkels nach Phthia noch erlebte, aber als ein altersschwacher und für kindisch erklärter Greis, den die Verwandten verdrängt und schmählich unterdrückt hatten. Vermuthlich nahm er ein ruhiges Ende in den Armen seines zurückgekehrten Enkels, der ihn wieder zu Ehren brachte und die hartherzigen Verwandten züchtigte[2]. Der Chryses des Sophokles enthielt die Sage von der Erkennung dieses Enkels des Homerischen Chryses, des Apollopriesters von Sminthos, durch Orestes und Iphigenia auf ihrer Flucht vor dem Könige Thoas, dem sie das Artemisbild aus Tauroi geraubt hatten. Chryses war nämlich im Begriffe, die beiden Flüchtlinge dem Verfolger auszuliefern, als seine Mutter, die frühere Geliebte des Agamemnon, ihm entdeckte, dass es seine Geschwister seien, denen er den Tod bereite. Nun kehrt sich die Rache gegen Thoas, welcher unterliegt[3]. An diese Sage schliesst sich der Aletes und die Erigone, Kinder des Aegisthos und der Klytämnestra, welche sich während der Abwesenheit der rechtmässigen Thronerben in den Besitz von Mykene gesetzt hatten. Aber Orestes, welcher mit Iphigenia eben von Tauroi zurückkehrt und in Delphoi seine Schwester Elektra trifft, eilt nach Mykene und tödtet den Aletes, Erigone aber wird seiner Rache entzogen und von Artemis zur Priesterin in Attika gemacht[4]. Die Hermione endlich beschloss den weiten Kreis der von Geschlecht auf Geschlecht fortgepflanzten Schicksalsflüche des Atreidenhauses. Orestes tödtet zu Delphoi am Altare des Apollo den Neoptolemos, um seine mit diesem Helden vermählte Braut Hermione, die Tochter des Menelaos, wieder zu erlangen[5].

---

1) V. 1098 ibiq. Schol. Vgl. zu Av. 832.

2) Fragm. Nr. 434 — 442. 621 — 23. Welcker p. 203 ff.

3) Die Bruchstücke Nr. 630 — 33 sind unbedeutend. Eine Nachbildung des Sophokles hat man in dem Chryses des Pacuvius erkannt. Näke Index lectt. Bonn. 1822 — 23 p. VII. 1823 — 24 p. V. Welcker p. 210 ff.

4) Hygin. 122. Attius schrieb eine Erigone. Die Bruchstücke derselben hat Welcker (p. 216 ff.) mit den Sophokleïschen (Nr. 88 — 94. 225 f.) zusammengestellt.

5) Schol. Od. δ', 4, zu Eurip.

5. Den Schluss der Odysseus-Sage, welchen die Telegonie enthielt[1], stellte Sophokles in der Fusswaschung oder dem Odysseus vom Rachestachel getödtet (sein eigner Sohn Telegonos war ohne den Vater zu kennen der Mörder) dar[2]. Ein andres Drama Euryalos dagegen drehete sich um die Ermordung dieses Sohnes des Odysseus und der Euippe durch den Vater unter Mitwirkung des Telemachos. Beide kannten nämlich den Euryalus nicht, da ihm Penelope in der Abwesenheit des Odysseus die von der Mutter übersandten Erkennungszeichen abgenommen und ihn nachher ihrem Gemale als Verräther bezeichnet hatte[3]. Die schönsten Stoffe lieferten aber die Thebanischen Mythen. Ausser den drei erhaltenen Stücken gab es einst noch Epigonen und einen Alkmäon von Sophokles. In jenen hatte Sophokles den Aeschylos zum Vorgänger, in diesem den Euripides zum Nachfolger. In jenen war Eriphyle die Hauptperson, an welcher Alkmäon, ihr Sohn, den Vatermord rächte; also ein Seitenstück zum Orestes. Die Epigonen bildeten den Chor. Daher ist die Eriphyle des Sophokles wohl identisch mit den Epigonen, die Attius ins Lateinische übertrug[4]. Im Alkmäon aber erscheint dieser Muttermörder in Psophis, unterhandelnd mit seiner verlassenen Gattin Alphesiböa und deren Vater Phegeus; die Brüder seiner Gattin geben ihm den Tod, werden aber von dieser gezüchtigt[5]. War ferner Oeneus ein Drama des Sophokles[6], so ist der Stoff wohl nach der gleichnamigen Tragödie des Euripides zu bestimmen. Der Kreis der Heraklesmythen gab dem Dichter ausser zu den Trachinierinnen noch Stoff zum

---

Or. 1649. Fragm. 210—12. Eine Hermione schrieben auch Livius Andr. und Pacuvius. Die Ueberbleibsel derselben hat Welcker zur Herstellung des Stücks benutzt.

1) Oben B. 1 p. 393 f.

2) Νίπτρα ἢ Ὀδυσσεὺς ἀκανθόπληξ (fr. 401—409), bearbeitet von Pacuvius. Welcker p. 240 ff.

3) Parthen. 3. Eustath. zu Od. π', 118 p. 1796, 52.

4) Cicero de optim. gen. dic. 6. Bergk Rh. Mus. 1835 p. 85 f. Welcker Supplem. II, 1 p. 296 ff. Die Bruchstücke sind Nr. 194—198. 202—209. Der Schauspieler Andronikos siegte noch nach Ol. 95 in der wiederholten Aufführung der Epigonen. Böckh Gr. trag. princ. p. 141 f.

5) Höchst unbedeutend sind die Notizen über dieses Drama (fragm. 95—97). Die Erzählung des Paus. 8, 34, 4 vgl. mit 6, 17, 4 und die Bruchstücke der Alphesiböa oder des Alkmäon von Attius (Rhein. Mus. 1837 p. 252. Supplem. II, 1 p. 279) geben noch die beste Auskunft.

6) Fragm. 416. 417.

Amphitryon[1], worin wohl die durch den Sohn des Alkäos an den Mördern von Alkmene's Brüdern genommene Rache, wofür er Alkmene zur Frau erhielt, dargestellt wurde[2]. Ein Iolaos, der den Herakleiden des Euripides entsprochen haben könnte, beruht nur auf einer einzigen unsichern Notiz[3]. Sonst behandelte aber Sophokles mit Vorliebe Mythen aus dem Attischen Sagenkreise. Er begann, wie wir oben sahen, seine dramatische Laufbahn mit einer Didaskalie, wozu der Triptolemos gehörte, worin die Segnungen des friedlichen Ackerbaues beschrieben wurden. Demeter selbst trat hier als Lehrerin des Attischen Heros auf[4]. Schon diese Situation führt uns auf das Land, und lässt nicht daran zweifeln, dass Satyrn als Symbole des heitern freien Naturlebens den Chor bildeten[5]. In der Dramatisirung der Attischen Sage von dem Raube der Oreithyïa durch Boreas hatte Sophokles den Aeschylos zum Vorgänger[6]. So auch in den Wasserträgern[7] und in der Niobe[8], deren geringe Ueberbleibsel keinen Schluss auf die verschiedene Behandlung desselben Stoffes unter den Händen beider Dichter zulassen. Eigenthümlich dagegen war dem Sophokles die Verarbeitung der Tereussage zu einer Tragödie, welche Philokles nachher zu einer Trilogie Pan-

1) Fragm. 124—26.

2) Die Eöen lieferten den Mythus. Heinrich Seut. Herc. p. 41. Zum Satyrdrama macht den Amphitryon Osann im Rh. Mus. 1834 p. 512.

3) Schol. Aristophan. Eq. 496. Pflugk Eur. Herakl. p. 11 f.

4) Dionys. Hal. Arch. Rom. 1, 12. Schol. Pindar. Ol. ια', 1. Bergk de fr. Soph. p. 30. Hermann Opusc. 5 p. 184.

5) Daran erinnert der Vers bei Poll. 6, 65; fr. 551. Vgl. Boettiger, Vasengemälde B. 2 p. 199. Böckh Gr. trag. princ. p. 127. C. W. Lange de Soph. vita p. 21. Preller, Demeter und Persephone 305. 306. Für eine Tragödie, worin Kepheus dem Triptolemos für seine den Menschen erwiesene Wohlthat nach dem Leben trachtend auftrat, hält Welcker dieses Stück, Tril. 314. Nachtrag 56. 292. Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 300 ff. Gruppe (Ariadne p. 358 ff.) versetzt die Handlung des Triptolemos nach Thrakien, wo König Lynkeus ihm nach dem Leben trachtete. Davon wusste das Alterthum gar nichts. Vgl. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1834 p. 610. 615.

6) Longin. de subl. 3, 2, und in d. Rhet. Gr. 8 p. 741 Walz. Stra. 7, 295.

7) Fragm. 397 — 99. Oben p. 336 N. 5.

8) Fragm. 395—400. Oben p. 338 ff. Welcker in d. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1837 N. 12. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 286—98. Burmeister de fabula, quae de Niobe ejusque liberis agit. Vismariae, 1836, p. 65 ff. Für ein Satyrspiel halten Hermann (Opusc. 3 p. 41. 57) und Fritzsche (de Sophoclis Niobe in d. Zeitschr. Euphrosyne B. 1, 1836 p. 32—50; vgl. de Aeschyli Niobe p. 5. 8 f.) dieses Drama.

dionis ausdehnte. Beide entgingen dem Spotte des Aristophanes nicht, welcher die scenische Verwandlung des Thrakischen Königs in einen Wiedehopf, nachdem seine Frau ihm wegen der an ihrer Schwester begangenen Greuelthat den eigenen Sohn Itys zum Essen vorgesetzt hatte, in den Vögeln trefflich parodirt[1]). Den Tod der **Prokris** durch den Pfeil ihres eignen Gemals Kephalos, den sie aus Eifersucht auf der Jagd belauschte, da sie früher von ihm selbst auf die Probe gestellt worden war, enthielt vermuthlich die gleichnamige Tragödie, welche nur ein einziges Mal erwähnt wird[2]). Als Tochter des Erechtheus gehört **Prokris** in den Attischen Sagenkreis; und Erechtheus selbst kam ohne Zweifel in diesem Drama vor. Vaterländisch war auch der Stoff der **Kreusa**[3]), welche dem Ion des Euripides entsprach; daher wird das Stück auch wohl unter dem letztern Titel citirt[4]). Im **Aegeus** wich aber Sophokles von Euripides bedeutend ab, indem er nicht die Vermählung des Attischen Königs mit Medeia und deren nachherige Vertreibung, sondern seine schwierige Besitznahme des väterlichen Reichs durch Besiegung der Metioniden mit Hülfe seiner Brüder darstellte[5]). Auch in der **Phädra** scheint der Dichter einer von Euripides im Hippolytos verschiedenen Wendung des Mythus gefolgt zu sein, obgleich die heimliche Liebe der Phädra zu Hippolytos und der Tod beider auch hier die Verwickelung und den Schluss des Stücks bildeten[6]).

---

1) Av. 100. 230. Fragm. 511—526. Vielleicht bezieht sich aber diese Parodie mehr auf den Mythus selbst als auf die scenische Darstellung desselben. Bohtz de Aristoph. Ran. p. 28. Vermuthlich übersetzte Attius den Tereus des Sophokles. Rhein Musupplem. II, 1 p. 374—388.

2) Poll. 9, 140. Die gegenseitige Eifersucht in der Ehe wurde hier auf eine rührende Weise von der verderblichsten Seite geschildert. Schol. Od. λ', 321. Pherecyd. fr. p. 116 f.

3) Fragm. 321—29. Der Chor bestand, wie bei Euripides, aus Dienerinnen, welche Kreusa von Athen nach Delphoi mitgebracht hatte; Stob. Serm. 38, 26. Welcker p. 391.

4) Stob. Sermon. 103, 16. fragment. 298.

5) Von Vertheilung des Attischen Reichs unter die vier Söhne des Pandions ist in den Bruchstücken die Rede Nr. 19. Vgl. Heyne zu Apollod. 3, 15, 6.

6) Fragm. 603—620. Auch Nr. 233, wo Theseus citirt wird, welcher in der Phädra nicht fehlen durfte, gehört hierher. Rhein. Mus. 1833 p. 531 ff. Supplem. II, 1 p. 394 ff. Gruppe behält den Theseus als besondere Tragödie bei, und vermuthet als Inhalt die Ermordung des Attischen Helden in Skyros (Ariadne p. 356).

6. Mehrere vereinzelte tragische Stoffe, welche bereits Phrynichos und Aeschylos in Scene gesetzt hatten, brachte Sophokles ebenfalls von Neuem auf die Bühne. Hierher gehören der Meleagros[1], Telephos oder die Myser[2], Polyeidos oder die Wahrsager[3], Ixion[4] und Sisyphos[5]. Die Telephossage berührten auch die Aleaden oder Alcuaden[6], ohne jedoch mit dem Nauplios und den Mysern einen trilogischen Zusammenhang gehabt zu haben, der auch in allen übrigen Stücken des Sophokles von verwandtem Inhalte durchaus nicht anzunehmen ist. Ferner wird ein Iobates erwähnt[7], worin der von Prötos an Bellerophon versuchte Mordanschlag, welchen Iobates ausführen sollte, vorkommen musste. Der Schauplatz war im Hause des Jobates in Lykien; und als dieser die Unschuld des ihm mit Briefen zugesandten Helden entdeckte, gab sich die Frau des Prötos, welche eine falsche Anklage gegen diesen vorgebracht hatte, selbst den Tod[8]. Vom Thamyris wurde schon oben bemerkt, dass Sophokles selbst darin die Titelrolle gab. Man hatte eine besondere Thamyrismaske[9], welche den am Ende des Drama von den Musen für seine stolze Vermessenheit bestraften Sänger mit Zeichen der Blindheit darstellte[10]. Im Hipponoos soll Sophokles durch den Chor, nach Art der komischen Parabasen, sich eine Anspielung auf Euripides erlaubt haben, was man auch wohl auf des Dich-

---

1) Fragm. 333 — 37. Oben p. 71 f. 342 N. 3. Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 403 ff.

2) Fragm. 509. 510. Ob. p. 343.

3) Fragm. 462 — 67. Oben pg. 343 N. 8.

4) Schol. Apollon. Rhod. 4, 14. Oben p. 350 f.

5) Fragm. 490. Ob. p. 342 N. 4.

6) Beide Titel kommen vor. Fragment. 98 — 112, wo Dindorf mit Unrecht 'Αλωάδαι geschrieben hat. Otos und Ephialtes sind nicht gemeint, sondern die Söhne des Aleos, Königs von Tegea; welche durch Telephos, den Sohn ihrer Schwester Auge, in Folge eines Delphischen Orakelspruches den Tod fanden. Alcidiam. or. Odyss. Vgl. Fr. Vater, Aleaden des Soph. Berl. 1833. Welcker Zeitschrift für d. Alterthumsw. 1833 p. 1091 — 1104, Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 407 ff. Ellendt, Jahn's Jahrb. für Philolog. 1836. B. 3 p. 312 ff.

7) Stob. Serm. 119, 6. Hesych. v. ἀφύλλωτον πέτραν.

8) Il. ζ', 155 ibiq. Schol. und Eusth. Vgl. Eurp. Stenoboea.

9) Pollux. 4, 141. Lessing, Werke B. 6 (1839) p. 335. Vergl. Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 427.

10) Aus den Bruchstücken (227 — 232) lässt sich auf die Anordnung des Drama kein Schluss ziehen. Gruppe (Ariadne p. 355) hat den Thamyris mit dem Triptolemos in eine Didaskalie gebracht. Vergl. Zeitschr. für die Alterthumsw. 1834 p. 626 ff.

ters Verhältniss zu Iophon bezogen hat[1]. Das Drama selbst stellte die Verbannung der Periböa durch ihren Vater Hipponoos dar, welcher diese seine schwangere Tochter dem Oeneus zugesandt hatte mit dem Auftrage sie zu tödten[2]. Ueber Iphiklos oder Iphikles eine Vermuthung aufzustellen, scheint zu gewagt, da der Titel kaum sicher ist[3]. Aber von dem Minos wissen wir, dass der Tod dieses Kretischen Königs durch die Grausamkeit der Töchter des Kokalos im Sikelischen Kamikos darin vorkam. Bewohner dieser Stadt, Unterthanen des Kokalos, bildeten den Chor, wornach diese Tragödie auch den Titel Kamikier führte[4]. Dädalos hatte hier auf seiner Flucht von Kreta einen Schutzort gefunden; Minos, welcher ihn verfolgt, dringt bei Kokalos auf Bestrafung des Flüchtlings, dem er allerlei Schändlichkeiten zur Last legt, wird aber selbst bestraft[5]. Der Stoff liess sich auch komisch behandeln, und Aristophanes soll am Ende seiner Laufbahn durch den Kokalos, den er seinem Sohne Araros abtrat, den Ton angegeben haben, welchen die neue Komödie sich zum Muster wählte[6].

7. Es sind uns jetzt noch die Dramen zu erwähnen übrig, welche Sophokles auf die ältesten Mythen von Argos und Mykene und auf die Sagen von Athamas und den Argonauten gegründet hat. Ihre Anzahl beläuft sich auf nicht weniger als siebenzehn Stück. Im Akrisios[7] kam die Verbannung der Danaë und des unmündigen Perseus vor, welchen das Orakel dem Grossvater als seinen dereinstigen Mörder bezeichnet hatte. Die wenigen Verse, welche sich daraus erhalten haben, schildern die Liebe, mit welcher das Alter am Leben hängt, und stammen aus den Reden des

---

1) Poll. 4, 111. Oben p. 372.

2) Fragm. 284—87. Lehmann de Hesiodi carm. perd. p. 30. Heyne zu Apollod. 1, 8, 4.

3) Fragment. 795—95. Böckh (Gr. tr. princ. p. 129) nimmt gar einen doppelten Iphiklos als Satyrdramen an, und verweist auf Apollod. 1, 9, 12. Vgl. Welcker p. 450, wo der Stoff für tragisch ausgegeben wird, nach Od. λ', 286—296.

4) Fragm. 299—304. Welcker p. 451 ff.

5) Paus. 10, 17, 4. Schol. Pind. Nem. δ', 95. Hoeck, Kreta B. 2 p. 374 ff. Roulez sur le mythe de Dédale, 1836. Lange, Vermischte Schr. p. 224. Zum Satyrdrama macht Grauert (Rh. Mus. 1828 p. 508) den Minos.

6) Arist. fragm. p. 87 ff. Dindorf.

7) Fragment. 58—65. 71—80. Jacobs zu Sulzer B. 4 p. 122.

Akrisios, welcher dieser Liebe der Selbsterhaltung das Theuerste zum Opfer brachte, was dem hochbejahrten Greise zur Freude und zum Troste hätte gereichen sollen. Auch aus der Danaë sind Worte des Akrisios erhalten, worin er die Ueberzeugung ausspricht, dass er einst durch die Hand des neugebornen Kindes fallen würde[1]. Es ist daher kein Zweifel, dass beide Titel ein und dasselbe Drama bezeichnen. Die Aussetzung der Tochter des Kepheus zur Sühne des Landes und die Rettung derselben durch Perseus schilderte die Andromeda des Sophokles[2]. Die Larissäer enthielten den Tod des Akrisios, welcher aus Furcht vor später Erfüllung des Orakels nach dem Thessalischen Larissa gezogen war. Bei einem veranstalteten Wettkampfe für die Jünglinge dieser Stadt, die den Chor bilden, fällt Akrisios durch den zurückprallenden Diskos des Perseus[3]. Auf den Oenomaos spielt Aristophanes in den Vögeln an[4]; daher fällt er vor Ol. 91, 2. Im Zeitalter des Demosthenes gab Aeschines die Titelrolle unter einer auf dem Lande herumziehenden Truppe[5]. Die Schicksalsfabel der Pelopiden behandelte Sophokles in drei Tragödien, im Atreus oder den Mykenäern[6], im Sikyonischen Thyestes und in Thyestes dem zweiten[7], welcher in Argos spielte. Die Argonautensage brachte er in ihren Hauptmomenten auf die Bühne, und ging dabei bis auf die Geburt, Aussetzung und Erkennung des Pelias und Neleus, zweier Söhne des Poseidon, zurück. Diese Erkennung wurde in der Tyro be-

1) Schol. Soph. Aj. 1. Die übrigen Bruchstücke der Danaë (Nr. 177—181) beweisen nichts für die Fabel des Ganzen.

2) Eratosth. cat. 16. Fragm. 128—139. Von der Andromeda des Phrynichos war schon oben p. 76 die Rede. Vergl. unten die Andromeda des Euripides.

3) Pherecyd. fr. p. 72 ff. Aph. fr. Nr. 66—70.

4) V. 1337 ibiq. Schol.

5) Demosth. bei Hesych. v. ἀρουραῖος Οἰνόμαος. Vgl. Fritzsche de Lenaeis Att. mantissa p. 21 ff. 24; oben p. 128. Das Stück hiess auch Hippodameia (fr. 418—25). Der Tod des Myrtilos durch Pelops, den Sieger im Wettkampfe, welchen Oenomaos seiner Tochter Hippodameia wegen veranstaltet hatte, gab der Handlung dieses Stücks ein tragisches Interesse. Eine Nachbildung davon war der Oenomaos des Attius. Welcker p 352 ff.

6) Schol. Eur. Hippol. 309. Hesych. v. ἐπισπάσει. Welcker hat die Bruchstücke des Atreus von Attius zur Herstellung des Sophokleïschen benutzt, Zeitschrift für die Alterthumsw. 1838 Nr. 28. Vgl. Rh. Mus. 1835 p. 82. Supplem. II, 1 p. 337—63.

7) Hygin. f. 88. Soph. fr. 234—34, wo die Ueberbleibsel beider Stücke in eins zusammengezogen sind.

werkstelligt, von welcher es zwei Bearbeitungen gab[1]. Tyro war die Mutter der beiden ausgesetzten Knaben Pelias und Neleus. Ihr Vater Salmoneus und ihre Stiefmutter Sidero liessen die Tochter wegen dieser Zwillingskinder lange in Banden schmachten, bis die erwachsenen Söhne sie erkannten und befreiten[2]. Aristophanes bezieht sich auf dieses Stück mehrere Male[3]. Die Entrückung des Phrixos mit seiner Schwester Helle behandelte Sophokles auf zwiefache Art in einem doppelten Drama. Im ersten, Phrixos betitelt, wurde dieser Sohn des Athamas und der Nephele gerettet, und das Weib des Kretheus vermuthlich durch die Dazwischenkunft der Nephele bestraft[4]; im zweiten, Athamas, befreite Herakles diesen Vater des Phrixos vom Opfertode, dem er durch die List seiner zweiten Frau Ino preisgegeben war, während Nephele ihre beiden von derselben Stiefmutter aus Hass und Eifersucht verfolgten Kinder rettet[5]. Es gab auch noch einen zweiten Athamas von Sophokles, worin er nach Aeschylos' Vorgange den Wahnsinn dieses Helden, den Tod des Learchos, und die Vergötterung der Ino und des Melikertes schilderte[6]. Ferner bearbeitete er den Stoff der Aeschylischen Hypsipyle[7] in seinen Lemnierinnen, wovon ebenfalls zwei Ausgaben vorhanden waren[8]. Auch vom Phineus existirte eine doppelte Bearbeitung, wovon die zweite vermuthlich den Titel Tympanisten führte[9]. Auf die Stelle, worin von der Blendung des Phineus als Strafe der Götter die Rede war, weil er seinen beiden mit Kleopatra gezeugten Söhnen Oarthes und Krambis auf die Verläumdung ihrer Stiefmutter Idäa die Augen ausstechen

---

Das erste übersetzte vermuthlich Pacuvius unter demselben Titel, das zweite Attius in den Pelopiden. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 366 ff.

1) Schol. Arist. Av. 276. Hesych. v. Θεαν νῆσος. Soph. fr. 575—594.

2) Oben p. 94 N. 2. Die Art der Erkennung s. bei Arist. Poet. 16, 4. Der Mythus ist schon in der Od. λ', 234—38. Vgl. Apollod. 1, 9, 8.

3) Av. 276. 169. Lysistr. 138 ibiq. Schol. Dieses war Ol. 91, 3 und 92, 3.

4) Die Fragmente 646—48 sind unbedeutend. Hygin. P. A. 2, 20.

5) Fragm. 1—10.

6) Oben p. 337. Welcker p. 319 ff.

7) Oben p. 330.

8) Steph. Byz. v. Δώτιον. Soph. fragm. 345—52.

9) Eine Vermuthung Welcker's, Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 331 f. Ueber Aeschylus' Phineus s. oben p. 28 ff. Eine Komödie Phineus von Theopomp, s. bei Ath. 14, 649 B.

liess 1), spielten die Komiker an 2), und Aristophanes wendet auf den entblendeten Plutos einen Vers des Phineus an 3). Hieraus erhellt, dass dieses Stück wenigstens eben so alt ist als der Philoktetes. In den Kolchierinnen, welche nach dem Chore benannt worden sind, hatte Medeia die Hauptrolle; die Gewinnung des goldenen Vliesses, der Tod des Apsyrtos und die Flucht des Iason mit seiner Beute und mit Medeia bildeten die Verwickelung und den Verlauf der Handlung 4). Die Skythen dagegen enthielten die Verfolgung des flüchtigen Iason durch die Kolchier bis an die Skythische Küste, wo die Argonauten ans Land gestiegen waren. Die Handlung des Stücks drehete sich um die Herausgabe und Bestrafung der Medeia, welche in ihrer Wuth und Verzweiflung den Iason zum Widerstande oder zur neuen Flucht zwingt. Skythische Küstenbewohner, vermuthlich im Interesse der Kolchier, bildeten den Chor 5). Die Wurzelgräber stellten den Tod des Pelias durch die Zauberkünste der Medeia dar. Schauerlich waren die Chorlieder der Thessalischen Zauberer oder Wurzelgräber, welche der Medeia zur Seite standen, ohne vielleicht die eigentliche Absicht der Kolchierin, den Pelias in Stücke zu zerschneiden unter dem Vorwande ihn wieder jung zu kochen, zu ahnen 6). Endlich deuten auch einige Bruchstücke des Sophokles auf eine Alkestis hin 7), obgleich der Titel dazu fehlt.

8. Satyrspiele. Unter den bisher aufgeführten Tra-

---

1) Schol. Apoll. Rh. 2, 178. Die Sage berührt Soph. in der Antigone 970, wo der Schol. andre Namen der Phineiden anführt. Derselbe (zu V. 980) berichtet die Geschichte auch aus den Tympanisten des S., wo die Stiefmutter Eidothea hiess. Auch der Schauplatz der Tympanisten in Thrakien (fr. 571) stimmt mit dem Wohnsitze des Phineus überein.

2) Poll. 7, 193.

3) Arist. Plut. 633. Die übrigen Bruchstücke des ersten und zweiten Phineus s. bei Dindorf Nr. 633—642. 363—71.

4) Fragm. 311—320. Welcker p. 333 ff.

5) Fragm. 491-95. Weichert, Leben des Apollonios von Rhodos p. 229.

6) Fragm. 479—81. Der Pelias des S., welcher nur einmal (fr. 433) vorkommt, ist offenbar identisch mit d. Rizotomen. Böttiger Vasengemälde B. 2 p. 174. Ausleger zu Pind. Pyth. δ', 249. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 340 ff.

7) Fragm. 720. 758. 690. 709. Hermann (Praef. ad Eurip. Alc. p. XVI) hält diese Alkestis für ein Satyrspiel. Vergl. Ulrichs de Achaeo p. 72. Glum de Eur. Alcestide p. 29. Schon Phrynichos schrieb eine Alkestis (oben p. 74 N. 4) und von Attius war einst eine

gödien des Sophokles hat man mehrere für Satyrspiele ausgegeben, wie die kriegsgefangenen Frauen, die Aleaden, die Andromeda, die Achäerversammlung und das Achäergastmahl, den Triptolemos, Troilos, die Phäaken und die beiden Phineus [1]. Diejenigen Dramen, welche die erhaltenen Notizen selbst als Satyrspiele bezeichnen, sind folgende. Erstens der Amphiaraos [2], welcher um die Zeit des ersten Oedipus aufgeführt sein kann, da Aristophanes in den Wespen sich darauf bezieht [3], und Sophokles darin den Kallias nachgeahmt haben soll [4]. Dann die Krisis [5] d. h. das Urtheil des Paris über die drei Göttinnen auf dem Ida [6]; Amykos, der Bebrykerkönig, welcher die Fremden mit ihm zu ringen zwang und zuletzt unter dem Jubel des Satyrchors von Polydeukes auf der Argofahrt besiegt ward [7]; die Κωφοὶ oder stumpfsinnigen Menschen, welche das ihnen von Zeus verliehene Zaubermittel gegen das Altwerden einem Esel anvertrauten, welcher es für einen Trunk Wasser der Schlange verkaufte [8]; der kleine Dionysos, worin die Satyrn den ersten Wein zu trinken erhielten und sich in ihrem ersten Rausche des Freudengottes ungemein wohl fühlten [9]; Herakles auf Tänaron, oder Niedergang in den Hades, um den Kerberos heraufzuholen [10]; die Aufspü-

---

Lateinische Bearbeitung vorhanden. Vgl. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 344 ff.

1) So Brunck nach Valckenär's Vorgange, der auch noch die Kamikier hierher rechnet (ad Herod. 7, 169), im Ganzen 22 Stück. Boeckh (Gr. trag. pr. pag. 127) brachte gegen 30 zusammen, und Hermann noch viel mehr, da er auch die Alkestis, Helena's Rückforderung und Fortschleppung, die Lemnierinnen (Elem. doct. metr. p. 120), die Niobe, den Philoktetes vor Troja und die Tympanisten (Opusc. T. 3 p. 59) für Satyrspiele hält. Vgl. Classical Journal, Vol. 4 p. 381. Nach einer strengern Prüfung Welcker's (Nachtrag z. Aeschyl. Tril. p. 287. Rhein. Mus. Suppl. II, 1 p. 72) bleiben nur 18 Stück.

2) Ausser den Fragm. 115 — 125 s. auch Cramer's Anecd. Gr. 1 p. 344, 9.

3) V. 1301.

4) Athen. 10, 434 F. Bergk de reliq. comoed. Attic. p. 119.

5) Fragm. 331. Cramer's Anecdot. T. 3 p. 293, 8.

6) Athen. 15, 687 C. Welcker Nachtrag p. 303.

7) Athen. 9, 400 B. Fragm. 115.

8) Fragm. 333 — 33. Das Zaubermittel gab Zeus den κωφοῖς noch dazu für die Anzeige des Prometheïschen Feuerraubes, in Bezug auf welchen die Idäischen Daktylen erwähnt wurden, Schol. Apoll. Rh. 1, 1126. Bergk de reliq. comoed. Atticae p. 110.

9) Bekker Anecd. Gr. p. 383, 18. Welcker Nachtrag p. 296. Hermann Opusc. 1 p. 46.

10) Fragm. 217 — 224.

rer[1]), vermuthlich ein Schwank, worin lüsterne Satyrn irgend einen Liebeshandel wittern, und am Ende getäuscht werden; Kedalion[2]), vermuthlich der Schmied, bei dem der aus dem Himmel geworfene Hephästos auf Naxos in die Lehre kam[3]), oder den der geblendete Orion auf die Schulter nahm, um ihn nach Sonnenaufgang zu geleiten, wo er das Gesicht wieder erhielt[4]); der Momos oder Komos[5]); der Salmoneus, Bruder des Athamas, welcher in seinem Uebermuthe sich dem Zeus gleich stellte, mit Fackeln wie mit Blitzen um sich warf und den Donner nachahmte[6]); endlich die Hybris oder der Frevel[7]), worin vielleicht eine ähnliche That geübt und auf ähnliche Art bestraft ward. Ausser diesen elf unzweifelhaften Satyrspielen giebt es etwa noch sieben Dramen, deren Titel auf satyrhaften Inhalt hindeuten. Dahin gehören Achilleus' Liebhaber[8]). Der Schauplatz war der Thessalische Pelion, wo Phönix den Knaben Achilleus erzog. Peleus, von Thetis verlassen, gehörte zu den handelnden Personen. Lüsterne Satyrn spielten die Liebhaber des schönen Knaben, und mussten vermuthlich am Ende getäuscht und gezüchtigt abziehen. So auch in Helena's Hochzeit[9]), die gewiss unter Scherzen und Tänzen und allerlei Kurzweil der von der Schönheit der Braut berauschten Satyrn[10]) in einer ländlichen Gegend, wo Paris auf seiner Fahrt nach Ilion gelandet, gefeiert ward. In der Pandora halfen wahrscheinlich die Satyrn dem Hephästos an der Schöpfung der ersten Frau. Sie waren die Hämmerer; daher das Stück auch diesen Titel führte[11]). Ob aber die Sendung der Pandora an Epimetheus auch darin vorkam, ist nicht zu errathen. Der Dädalos spielte in

---

1) Ἰχνευταί. Fragmen. 293—97. Welcker, Nachtr. p. 311.

2) Fragm. 303—309.

3) Eustath. ad Il. ξ' p. 987, 8.

4) Eratosth. cat. 32.

5) Fragm. 369—74. Auch Nomos genannt in Bekker's Anecd. p. 446, 12. Welches der wahre Titel sei, ist schwer zu entscheiden. Welcker (Nachtrag p. 298 f.) vermuthet als Inhalt den Nachtbesuch des Dionysos im Hause der Althäa, woran Silenos im Kykl. des Eur. 38 erinnert.

6) Fragm. 482—83. Hom. Od. λ', 236. Apollod. 1, 9, 7.

7) Stob. 26, 3. Ath. 14, 657 A.

8) Fragm. 162—169. Welcker Tril. 77. Nachtrag 168. 303 f.

9) Fragm. 190—93.

10) Aristid. T. 2 p. 307.

11) Fragm. 429—32. Welcker Tril. 77. Nachtrag 314.

Kreta; der eherne Talos, von diesem Künstler (sonst auch von Hephästos) zum Schutze der Insel für Minos verfertigt, kam darin vor[1]); den Satyrn wurden vermuthlich von dieser glühenden Figur, die sich bewegen konnte, Streiche gespielt. Im **Inachos** wurde die Liebe des Zeus zur Io, welche Argos bewachte, dargestellt[2]). Der einschläfernde Hermes und Iris mit dem grossen Arkadischen Schäferhute fehlten nicht. Darauf spielt Aristophanes in den Vögeln an; folglich ist der Inachos vor Ol. 91, 3 = 414 gegeben. Der **Gürtel**[3]) enthielt wohl den an der Amazone verübten Gürtelraub des Herakles, dem der Dichter Satyrn als Bundesheer beigegeben hatte. Endlich die **Eris**, in deren Inhalt die Bruchstücke keine Einsicht gewähren[4]).

Zehnter Abschnitt.

Euripides aus Phlyia.

1. Leben und dichterischer Charakter.

1. Mnesarchos, ein sonst unbekannter Attiker[5]), dessen Vater denselben Namen führte, und aus der Ort-

---

1) Fragm. 170 — 75. Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 75 ff.

2) Fragm. 255 — 278. Toup, Epist. Crit. p. 51. Hemsterhuis ad. Arist. Plut. p. 248. Welcker· Nachtrag p. 306 f. Böttiger, Furienmaske p. 125.

3) Poll. 7, 68. Rh. Mus. Suppl. II, 1 p. 75.

4) Fragm. 199 — 201. Schwerlich war darin (nach Welcker, Nachtrag p. 215) der Streit des Zeus und Poseidon um Thetis enthalten. Ad. Schöll (Beiträge 1, 1 p. 255 ff.) hält Eris für identisch mit Krisis; im Uebrigen folgt er (p. 9) Welckern in der Annahme der Satyrspiele.

5) Die Vita Eurip. bei Elmsley hinter den Bakchen, die beiden von O. D. Bloch (in Friedemann's u. Seebode's Misc. Crit. T. 1 p. 595) herausgegebenen Biogr. Vgl. Schulzeit. 1828. II. p. 9 f.) und Thom. Mag. Vita Eur. machen ihn zu einem κάπηλος, d. h. Krämer oder Schenkwirth, vermuthlich weil sie in den Komikern gelesen hatten, die Mutter sei eine λαχανόπωλις, d. h. Gemüsehändlerin gewesen (Aristoph. Eq. 19. Acharn. 455 Thesmoph. 385. 456. 910. Schol. Rav. zu 1. Fritzsche p. 139). Gellius 15, 20: *Euripidis matrem Theopompus agrestia olera vendentem victum quaesisse dicit.* Vergl. Plin. N. H. 22, 38 in Bezug auf

schaft Phlyïa des Kekropischen Stammes stammte[1], zeugte mit Kleito, einer Athenerin von sehr edler Abkunft[2], den Euripides, dessen Geburt durch ruhmverheissende Orakel[3] und durch die Schlacht bei Salamis verherrlicht worden ist[4]. Die Schwangerschaft der Mutter fiel in jene höchst unruhige Zeit, in welcher die Athener ihre Stadt verlassen und ihr ganzes Glück dem Meere anvertraut hatten. Kinder und Frauen wurden auf die an Attika's Küste liegenden Inseln gebracht; und so traf es sich, dass Euripides auf Salamis gerade am Siegstage Okt. 5. Ol. 75, 1 = 480 geboren wurde[5]. So viel wir wissen, war er der einzige Sohn. Seine Eltern müssen in die politischen Umtriebe jener Periode verwickelt gewesen sein; denn man erzählt von Verbannung und Flucht nach Böotien[6], welches damals eine sehr zweideutige Rolle spielte. Es ist möglich, dass die flüchtige Familie damals ihr Vermögen einbüsste und bei ihrer Rückkehr nach Attika, ihrer ursprünglichen Heimath[7], dasselbe nicht ganz wiedererlangte. Da wir aber erfahren, dass der Vater seinen

---

Arist. Acharn. 453. Bezweifelt wird die Sache von Val. Max. 3, 4 ext. 2.

1) Philochoros (welcher nach Suidas περὶ Εὐριπίδου schrieb) bei Moschopul. Vita Eur. und bei Suidas v. Εὐριπίδης.

2) Harpokr. u. Suidas v. Φλυΐα.

3) Oenomaos bei Euseb. Praep. Ev. 5, 33. Gell. N. A. 15, 20.

4) Timaeos bei Plut. Symp. 8, 1, 1 p. 717 C. Suidas und Hesych. Illustr. v. Εὐριπίδης. Thom. Mag. und Moschopul. Vita Eur. ap. Elmsley, Bacch. p. 172 ed. Lips. und die Biogr. bei Bloch. Uebrigens fehlt es bis jetzt noch an einer zeitgemässen Biographie des Euripides, da seit Josua Barnes (ed. Euripid. 1694 p. 1 – XXXIV.) und Bayle (Diction. v. Eur. vgl J. C. Hauptmann de Euripide. Gera 1743. 4.) kein neuer Versuch gemacht worden ist. Die alten Schriften (aufgezählt im Rh. Mus. Supplem. II, 1 p. 93 ff.) über Euripides und seine Poesien sind sämmtlich untergegangen.

5) Oben p. 334 N. 2. 336 N. 2. Von dieser Angabe, in welcher sonst alle Zeugen übereinstimmen, indem sie den Archon Kallias und die Schlacht bei Salamis erwähnen und nur in der Zahl der Olympiade, die doch nach diesen beiden Thatsachen nicht zweifelhaft sein kann, von einander abweichen, entfernt sich der Parische Marmor (Ep. 51), welcher die Geburt des E. gleichzeitig mit dem ersten tragischen Siege des Aeschylos Ol. 74, 1 = 484, also vier Jahre früher setzt, und ihm (Ep. 61) bei seinem ersten Siege Ol. 84, 4 = 441 ein Alter von 43 giebt. Vielleicht ist hier eine Verwechselung mit Achäos vorgefallen, welcher nach Suidas Ol. 74 geboren wurde. Uebrigens führen die Chroniken noch einen ältern Euripides auf, welcher bereits Ol. 78, 1 = 468 gleichzeitig mit Sophokles zu Ansehen gelangte, als unser E. erst 12 Jahre zählte (Chron. Pasch. p. 162 A. Euseb. p. 343 ed. Mai II). Diesem ältern schreibt Suidas 12 Dramen und 2 Siege zu. Vgl. Böckh Gr. trag. princ. p. 223.

6) Suidas v. Moschop. Vit.

7) Thukyd. Epigr. Anthol. Pal. VII, 45. Thom. Mag. Vit.

Sohn frühzeitig mit der grössten Sorgfalt in den gymnastischen Künsten erziehen liess, um ihn dem Orakel zufolge zu den siegverleihenden Agonen zu befähigen, worin er als Knabe vermuthlich an den Panathenäen auch gesiegt haben soll[1], so kann derselbe nicht ganz unbemittelt gewesen sein. Ferner erfahren wir, dass Euripides anfangs Maler war[2], und seine Fertigkeit als solcher durch ein Gemälde bethätigte, welches man in Megara von ihm zeigte. Dann schloss er sich aber dem Anaxagoras an[3], welcher schon seit Ol. 75, 1 = 480 in Athen philosophirt hatte[4] und daselbst bis 450 einen sehr fruchtbringenden Einfluss auf die fähigern Köpfe ausübte[5]. In reifern Jahren schloss sich Euripides auch dem Protagoras[6], Prodikos und Sokrates an[7]. Dieses beweist, dass er von Jugend auf eine entschiedene Neigung zum tiefern Nachdenken über die neuen Lehren der Physik und Ethik hatte, welche seit Anaxagoras der philosophischen Forschung einen freiern Aufschwung verliehen und die gänzliche Umgestaltung vorbereiteten, welche die gesammte Wissenschaft unter Sokrates und Plato erfuhr. Aeschylos sowohl als Sophokles sind noch frei von aller Schulphilosophie, eben weil es in ihrer Jugend eine solche in Athen noch nicht gab, worin sie hätten erzogen werden können. Ihre Philosophie in religiösen und sittlichen Dingen ist von jener rein menschlichen und praktischen Art, wie sie sich in den ältern Epikern und gleichzeitigen Lyrikern

---

1) Vita Eurip. bei Elmsley p. 172, bei Bloch p. 395, und Thom. Mag. Gellius 15, 20 berichtet, er sei zuerst per ambiguam aetatem zu den Olympischen Spielen nicht zugelassen; post Eleusinio et Thesaco certamine pugnavit et coronatus est.

2) Suidas v. Moschop. Vit. und die beiden Biogr. bei Elmsley u. Bloch.

3) Darin stimmen alle Biograph. überein. Vgl. Alexandr. Aetol. p. 49 Cappelm. Cic. Tusc. disp. 3, 14. T. J. Hemsen de Anaxagora p. 19 f. Schaubach, Anax. fr. p. 33.

4) Demetr. Phal. bei Diog. La. 2, 7.

5) Diog. La. 2, 7. Man zählt auch Perikles, Archelaos und Sokrates (Diog. La. 2, 45) zu seinen Anhängern; Stra. 14 p. 645 D = 936 A. Euseb. Pr. Ev. 10, 14. Nach seinem zweiten Besuche in Athen (Ol. 87, 1 = 432) ward er der Asebeia beschuldigt, damals als man auch Aspasia und Phidias gerichtlich verfolgte; Plut. Pericl. 32. Diod. Sic. 12, 39.

6) Biograph. bei Elmsley und Bloch. Die Blüthe dieses Philosophen fällt Ol 84 = 444, als E. 56 Jahre alt war; Plat. Meno p. 91 E. Diog. La. 9, 56.

7) Suid. u. die vier Biogr. Vgl. Gell. 15, 20. Prodikos blühete Ol. 86, zugleich mit Sokrates.

vorfindet, geschöpft aus dem sittlichen Gehalte der Wirklichkeit und in steter Beziehung zu deren weiterer Ausbildung und Veredelung stehend, und sich nicht in blosse Begriffe der Spekulation verlierend, die aller wahren Poesie eben so fremd sind, als den wirklichen Interessen der Gegenwart. Euripides dagegen fügte sich der Herrschaft der erwachenden Spekulation, die gerade in der ersten Entwickelungsperiode seines geistigen Lebens den ersten Sieg in Athen feierte. Die Anregung, welche er in seiner Jugend durch Anaxagoras' Lehren bekam 1), erhielt seinen Geist auch in reifern Jahren empfänglich für die rhetorischen Künste der ältern Sophisten und für die Ethik des Sokrates, mit dem er in freundschaftlichen Verhältnissen stand 2).

2. Von Euripides' Lebensverhältnissen ist nur sehr Weniges zur Kunde der Nachwelt gelangt. Aus seiner Jugendgeschichte wird ausser dem Siege in den gymnischen Agonen nur noch ein Umstand erwähnt. Er soll einst an den Thargelien, die man in Athen dem Delischen Apollo feierte und die mit einer heiligen Gesandtschaft nach der Insel Delos in Verbindung standen 3), unter der Zahl der Knaben gewesen sein, die den Festtänzern, welche aus den ersten Familien Athens bestanden, zu Mundschenken dienten 4). Dass dieses Geschäft nur von den Söhnen edler ein-

1) Die in seinen Dichtungen noch erkennbaren Spuren von Lehren des Klazomenischen Philosophen sind von Valckenaer, Diatribe in Euripidis perditorum dram. reliquias cap. IV—VII (p. 27—48 ed Lips.) am sorgfältigsten angedeutet. (Vgl. Fritzsche ad Aristoph. Thesm. p. 6. 101.) Darüber sind selbst die Monographien über die Philosophie des Eur. nicht hinausgegangen. J. Wallenius de Euripide tragico; praeside C. U. Mosberg. Greifswald 1800. 4. Fr. Bouterweck de philosophia Euripidea, sive de philosophandi generis, quo Euripides in tragoediis suis exornandis usus est, fontibus ac ratione, 1817, in d. Comm. Soc. scient. Gotting. recent. Vol. 4. 3—34. On the philosophical sentiments of Eur. im Class. Journal Nro. 27 p. 112 ff. Nro. 28 p. 303 ff. Schneither disp. de Euripide philosopho, Groeningen, 1828. 8. C. Hasse, Commentationis de Euripide poeta specimen, Halle, 1833. 8.

2) Aelian. V. H. 2, 13 med. Antiphanes bei Athen. 4, 134 C sagt von Sokrates: ὁ τὰ κεφάλαια συγγράφων Εὐριπίδῃ. Auch Aristophanes und andre Komiker deuten die Freundschaft beider Männer häufig an; Diog. Laert. 2, 18 ibiq. Menage. Vgl. Cic. Tusc. disp. 4, 29.

3) Oben B. 2, 1 p. 173 f.

4) Theophrast und Hieronymos von Rhodos bei Athen. 10, 424 C. Eine andre Notiz, die wir auf die jüngern Jahre des Eurip. beziehen, hat der Biogr. bei Elmsley aufbewahrt: γενέσθαι δὲ αὐτὸν καὶ πυρφόρον τοῦ Ζωστηρίου Ἀπόλλωνος, vermuthlich mit Bezug auf die Boëdromien zu Ehren des Theseus.

heimischer Familien besorgt und keinem Fremden übertragen wurde, ist bekannt[1]. Vielleicht gehörte dasselbe zu den Leistungen der Demen, die das Andenken daran durch Inschriften zu erhalten suchten, wie dieses namentlich im Daphnephoreion zu Phlyïa mit Bezug auf den Knaben Euripides der Fall war[2]. Solche Thatsachen beweisen die Unwahrheit der durch Attische Komiker veranlassten Gerüchte, als stamme Euripides von keiner Attischen, sondern von einer Böotischen Familie ab, die in ihrer Heimath Schulden halber für ehrlos erklärt und desshalb nach Attika ausgewandert sei[3]. Selbst die Anwesenheit der Mutter des Euripides auf der Insel Salamis während der Perserschlacht beweist, dass die Familie des Mnesarchos zu den angesehensten der damaligen Zeit gehörte, um deren Erhaltung es dem Staate besonders zu thun war.

3. Seiner Neigung zur tragischen Poesie, die gerade damals dem aufstrebenden Geiste eines jungen Mannes die ehrenvollste Laufbahn eröffnete, frühzeitig nachhängend, entwarf er schon in einem Alter von 18 Jahren Pläne zu Dramen[4]. Von seiner Bewerbung um öffentliche Aemter oder von Theilnahme an den Staatsangelegenheiten unter der Leitung des Perikles ist nirgends die Rede. Sein Leben war durchaus zurückgezogen und keineswegs reich an merkwürdigen Ereignissen oder überraschenden Glückswechseln. Daher müssen wir dasselbe hauptsächlich in seinen Dichtungen suchen, denen er seine ganze Zeit ausschliesslich gewidmet hat. Vertraut mit Allem, was in Kunst und Wissenschaft den geistigen Wetteifer in Athen zu immer neuen Kraftanstrengungen aufforderte, durchlief er mit Sophokles zwar dieselbe Bahn des Ruhmes, aber ohne mit ihm demselben Principe der Tragik zu huldigen. Niemand hat wohl den Neigungen seiner Nation zu rhetorischen Uebungen und philosophischen Forschungen sich besser zu bequemen gewusst als gerade Euripides. Ohne selbst praktische Uebung in der Redekunst oder im philosophischen Vortrage zu haben — denn er war sehr mürrisch und unzugänglich und lebte

1) Oben B. 2, 2 p. 415.
2) Theophrast a. a. O.
3) Stob. Serm. 49, 5 p. 295 Gesn.
4) Gell. 15, 20.

fern von dem Getreibe der Welt [1]) — dienten doch seine Tragödien den Rednern wie den Philosophen zum Muster; und wie einst Demosthenes und Cicero sich an seiner Redekraft ergötzten und stärkten [2]), so heisst er noch im spätern Zeitalter vorzugsweise der scenische Philosoph [3]). Bei ihm philosophirt ein Jeder ohne Unterschied der Person und des Geschlechts; daher ist es leicht, aus seinen Gedichten wie aus einer Fundgrube der herrlichsten philosophischen Gedanken, die treffendsten Belege für irgend eine ethische Ansicht des Lebens herauszufinden, wie dieses schon im Alterthume vielfach geschehen ist. Vieles trifft hier mit der Ethik des Sokrates zusammen; daher die Behauptung der Komiker, Euripides habe sich der Hülfe dieses Philosophen in seinen Tragödien bedient [4]). Anderes zeugt von einer genauen Bekanntschaft mit den Lehren des Prodikos, namentlich in Bezug auf die Unsterblichkeit der Seele [5]). Der Glaube an ein glücklicheres Dasein nach dem Hinscheiden aus den vielen Leiden dieser Welt leuchtet überall durch die trüben Lebensbilder seiner Poesie durch, und verleiht seiner Tragik bei der innigsten Rührung zugleich eine erhebende Wirkung. In dieser Rücksicht hat die Philosophie am günstigsten auf seine Darstellungskunst gewirkt und ihn von den herrschenden Vorurtheilen seiner Zeit befreit. Der Polytheismus, welchen Aeschylos und Sophokles in gerei-

---

1) Ausser seinen Biogr. bezeugt dieses namentlich Alexander Aetol. bei Gell. 15, 20. Er hatte ein rauhes Aeussere, Sommersprossen im Gesichte und trug einen langen Bart. So brachte ihn Aristophanes auf die Bühne. Thesm. 160. 175. 190.

2) Plut. Vit. Dem. 7 p. 849 B. Cic. Ep. ad Famil. 16, 8. Ptolem. Heph. p. 31. 118 ed Roulez. Vgl. das Urtheil Quinctilians, Inst. or. 10, 1 §. 67. Dionys. Hal. Vett. scr. cens. II, 11, de comp. verb. T. 5 p. 150. 187. 175 Reiske.

3) Euseb. Pr. Ev. 10 p. 296 ed. Par. Orig. ctr. Cels. T. 5, 1 p. 561 ed. Par. Die σοφία charakterisirt seine Poesie (Plut. de gl. Ath. 5 p. 348 D), und er selbst wird unter den Dichtern vorzogsweise ὁ σοφός genannt (Athen. 6, 270 C. Plut. Sylla 4 p. 455 B. Phryn. bei Phot. p. 527. Suidas v. σοφός). Vgl. Spanheim ad Aristoph. Ran. 789. 1450. B. Averrani Opera T. 1 p. 391—474. Mich. Neander Aristologia Euripidea. Basel, 1559. 4.

4) Ob. p. 451 N. 2. Ueber die Ethik des Dichters s. J. F. Wiedeburg de philosophia Eur. morali. Helmstaedt. 1806. 4. Vgl. C. J. van der Palm, Collectanea Euripidea argumenti polit. et moralis, Leyden, 1817. 8. Hasse p. 9 ff. Hamann, Kleine Schulschriften p. 68. Fr. Cramer, Gesch. der Erziehung B. 1 p. 285 f. B. 2 p. 67. f.

5) Welcker, Rh. Mus. 1835 p. 621. 1833 p. 588.

nigter und verklärter Gestalt darzustellen sich bemühten, ohne den herkömmlichen Volksglauben direkt anzugreifen, ist bei Euripides nur eine Form, die doch eigentlich durch die von ihm adoptirte Lehre von dem einzigen erkennenden Wesen, welches das Princip der Bewegung ins Dasein rief, sich durchaus als inhaltsleer und unbefriedigend erweisen musste. Daher wagt er es auch zuweilen, die Unzulänglichkeit der religiösen Begriffe seiner Zeit tadelnd zu berühren, und sich über die populären Vorstellungen von dem Wesen der einzelnen Gottheiten hinwegzusetzen 1).

4. In der völligen Abgeschiedenheit von den Geschäften des öffentlichen Lebens suchte Euripides seine Befriedigung in einer Büchersammlung, der ältesten, die von einem Attischen Privatmanne erwähnt wird 2). Er gefiel sich in der Einsamkeit, und man zeigte auf Salamis eine Grotte mit einer Aussicht aufs Meer, in welcher er Tragödien gedichtet und die schönen von der See hergenommmenen Bilder empfangen haben soll 3). Seine häuslichen Verhältnisse werden nicht als die angenehmsten geschildert, wofern nicht die Gerüchte hierüber durch die Thesmophoriazusen des Aristophanes veranlasst sind. Sie stehen mit seinem Weiberhasse in Verbindung 4), den doch schon Sophokles in den Tragödien und nicht im Leben des Dichters begründet fand 5). Namentlich ist der Hippolytos voll von Ausfällen auf das weibliche Geschlecht 6), welches Euripides auch sonst in seiner gänzlichen Verworfenheit wie in seinen schönsten Tugenden darzustellen liebte 7). Und gerade den Hippolytos soll er auf Veranlassung seiner eignen Frau Chörine oder Chörille, ei-

---

1) J. J. Zimmermann de theologia Euripidis, im Mus. Helvet. P. 17. Zürich. 1750 p 1—29. Ed. Müller, Euripides deorum popularium contemtor. Bresl. 1826. 8. Vg. Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 166. 105. 287. 511.

2) Athen 1 p. 3 A. Die älteste Bibliothek in Athen war bekanntlich die des Peisistratos.

3) Philochoros bei Gell. 15, 20. Vita Eur. II. p. 596 Bloch.

4) S. die 3 Biogr. und Gell. a. a. O.

5) Hieronym. Rhod. bei Athen. 13, 557 E. 603 E.. Hier ist Eur. φιλογύνης.

6) V. 616 f. 625 ff. Gell. 15, 20. Solche Stellen sind es, die in den Thesmophoriazusen (V. 456. 787) als bekannt vorausgesetzt werden, wo die Frauen dem Euripides so empfindliche Streiche spielen, indem sie sich ausdrücklich auf das Unrecht beziehen, das ihnen durch seine Tragödien geschehen ist.

7) Z. B. in der Medeia und Alkestis. Vgl. Schöll, Beiträge 1, 1 p. 150 ff.

ner Tochter des Mnesilochos 1), geschrieben haben 2), die ihm untreu war und es mit einem jüngern Hausgenossen, dem Schauspieler Kephisophon, hielt 3), der dem Dichter bei der Ausarbeitung seiner Tragödien behülflich gewesen sein soll 4). Nachdem er also die Chörine verstossen, soll er eine zweite Frau genommen, oder früher schon die Melitto gehabt haben, die ihn freiwillig verliess 5). Er zeugte drei Söhne. Mnesarchides, der älteste, nach dem Grossvater benannt, war Kaufmann; Mnesilochos ein Schauspieler, und der jüngste führte den Namen des Vaters 6), schrieb selbst Tragödien und brachte einige Stücke des Vaters auf die Bühne 7).

5. Schon im sechsundzwanzigsten Jahre (Ol. 81, 2 = 455) kurz nach Aeschylos' Tode trat Euripides mit seiner ersten Didaskalie, den Peliaden, in die tragischen Schranken, ward aber besiegt, wir wissen nicht von wem 8). Von jetzt an muss er im Wetteifer mit Sophokles, Aristarchos, Ion und Achäos eine grosse Thätigkeit auf seiner dramatischen Laufbahn entwickelt haben, jedoch ohne Erfolg bis Ol. 84, 4 = 441, wo es ihm unter dem Archon Diphilos gelang, den ersten Preis zu erringen 9). Von Unterbrechung seiner poetischen Studien durch entfernte oder längere Reisen ist nicht

1) Aristoph. Thesm. 289 ibiq. Fritzsche; vergl. die 3 Biogr. Der Komiker Telekleides stellte diesen Schwiegervater des Euripides als dessen Mitarbeiter an den Tragödien dar; Biogr. bei Bloch und Elmsley. Vgl. Schol. Arist. Thesm. l.

2) Der Biograph bei Bloch p. 396.

3) Der Biogr. bei Bloch p. 397. Schol. Arist. Thesm. 1404.

4) Thom. Mag. und der Biogr. bei Bloch p. 396 f., welcher diese Sage für neidische Verläumdung ausgiebt. So erzählte man sich auch, Iophon oder der Argeier Timokrates mache dem E. die melischen Partien seiner Tragödien; Biogr. bei Elmsley.

5) So Thom. Mag. Suidas und die Biogr. bei Elmsley und Bloch.

6) Suidas, Thom. Mag. und Moschopul. Vit. Eur.

7) Biograph. bei Elmsley und Bloch. Schol. Arist. Ran. 67. Suidas führt auch noch in einem besondern Artikel und am Ende der Notizen über den grossen Tragiker einen Euripides auf, welcher der Sohn eines Bruders des erstern, und nach der Chronik des Dionysios der Verfasser eines Orestes, einer Medeia und Polyxene gewesen sein soll. Hier hat offenbar eine Verwechselung statt gefunden, Böckh Gr. trag. princ. p. 225 f. Clinton F. Hell. Vol. 2 p. XXXIV. Note c. ed. H. Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 110 f. 458.

8) Biogr. bei Elmsley u. Bloch. Thomas Mag. giebt dem Dichter 25, die übrigen Biogr. aber 26 Jahre. Die erste Zahl ist die richtige.

9) Mar. Par. Ep. 61. Er war jetzt 38 Jahre alt. In diese Zeit fällt auch die Antigone des Sophokles.

die Rede. Einst soll er indess die Insel Ikaros besucht und auf eine Mutter, die mit ihren drei Kindern am Genusse giftiger Pilze gestorben war, ein Epigramm gedichtet haben [1]. Erst am Abend seines Lebens, vermuthlich gleich nach der Aufführung seines Orestes Ol. 93, 1 = 408 verliess er, der ewigen Spöttereien der Komiker über seine Tragödien und über sein häusliches Leben müde, die Attische Metropolis und begab sich zuerst nach der Thessalischen Landschaft Magnesia, wo er als öffentlicher Gast ehrenvoll behandelt und frei von allen Abgaben erklärt ward [2]; dann besuchte er Pella, die Residenz des Archelaos von Makedonien und wurde daselbst am Königlichen Hofe als Mitglied desselben mit der grössten Auszeichnung aufgenommen. Seinem Wohlthäter zu Ehren schrieb er sein letztes Drama Archelaos [3]. Er starb dort eine kurze Zeit vor Sophokles, der in Athen seines Kunstgenossen Tod noch erfahren und mit den Schauspielern im Theater betrauert haben soll [4]. Aristophanes führt in den Fröschen, die im Jahre des Kallias 93, 4 = 405 gegeben sind, beide Dichter unter der Zahl der kürzlich Verstorbenen auf, ohne jedoch, wie die meisten spätern Berichterstatter [5], den Euripides unter den Bissen Makedonischer Hunde verscheiden zu lassen. Hätte der Dichter wirklich auf diese unwürdige Weise sein Leben verloren, so würde der Komiker in einem Stücke, welches darauf berechnet war, den Euripides in der Meinung des Publikums gänzlich zu zernichten, einen solchen Umstand nicht ver-

1) Athen. 2, 61 A. B. Anthol. Pal. Append. 27.

2) Biogr. bei Elmsley.

3) Biogr. bei Elmsley, womit auch die übrigen Vitae theilweise einstimmen. Clinton F. H. II, 223 f.

4) Dieses war Ol. 93, 4 = 405. So die Biogr. Vgl. oben p. 334 Note 2. Böckh Gr. trag. princ. p. 209. Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 309. Er hatte nach der Chronik des Eratosthenes 75 Jahre zurückgelegt. Biogr. bei Elmsley und Bloch. Suid. v. Die Meisten geben ihm über 70, das Mar. Par. aber 77 Jahre (Ep. 64). Er starb an demselben Tage, an welchem der ältere Dionysios sich zum Beherrscher von Syrakus aufwarf, nicht als dieser geboren wurde, wie bei Plut. Symp. 8, 1, 1 p. 717 C. steht Vgl. Clinton 2 p. 85 ed. II. Uebrigens setzt Euseb. die Blüthe des E. Ol. 84, 2 gleichzeitig mit Protagoras, und seinen Tod Ol. 92, 3. Mai p. 345. 347 ed. 2. Vgl. Synkell. p. 248 A. Chron. pasch. p. 166 D.

5) Hermesian. 68 p. 158 ed. Bach. Ovid. Ibis 59. Diodor. 13, 103 extr. Steph. Byz. v. Βορμίσκος. Suidas, Moschopul. Thomas Mag. Gell. 15, 20 und die beiden Biogr. bei Bloch. Val. Max. 9, 12. extr. 4. Hyg. f. 237. Arridäos und Krateuas, zwei neidische Dichter am Hofe des Archelaos, sollen ihm zu diesem Tode verholfen haben.

schwiegen haben[1]). Die Attische Grabschrift eines Zeitgenossen, des Thukydides oder des Musikers Timotheus[2]), weiss nichts von diesem gewaltsamen Tode, und ein späteres Epigramm widerspricht diesem durch die bissigen Ausfälle der Komödie, vielleicht durch die Frösche, veranlassten Gerüchte geradezu[3]). Die Athener, welche die Makedonier um die Gebeine des Dichters vergebens ersuchten[4]), ehrten sein Andenken durch ein Kenotaph[5]), mit der schon erwähnten Inschrift, und noch spätere Dichter haben gewetteifert Epigramme auf ihn zu dichten[6]).

6. Ueber keinen Hellenischen Dichter sind die Ansichten von jeher so verschieden gewesen, als gerade über Euripides. Die Beurtheilung seiner poetischen Leistungen beginnt daher am zweckmässigsten mit den Meinungen der Zeitgenossen. Was Sophokles von seinem Streben, die Menschen darzustellen, wie sie wirklich sind, und von seinem sittlichen Charakter überhaupt hielt, ist schon oben erwähnt worden[7]). Feindschaft oder direkter Tadel ist in diesem ältesten Urtheile nicht enthalten. Desto entschiedener trat ihm aber Aristophanes entgegen, welcher seit seiner ersten Didaskalie, den Daitaleis Ol. 88, 2=427, ihn unablässig zum Zielpunkte seines Witzes machte und selbst noch im Grabe verfolgte[8]). Ihm schien die Tendenz der Euripideïschen Tragik selbst in ihrem Grundprincip durchaus ver-

---

1) Die Sage, dass die Weiber den Dichter wegen des in den Tragödien ihnen zugefügten Unrechts oder wegen der Liebe zu schönen Knaben des Archelaos gleich einem zweiten Orpheus zerrissen hätten (Suidas, Moschopul. Vita Eur. Bloch p. 396), ist aus dem Inhalte der Thesmophoriazusen des Aristophanes entstanden.

2) Bei Thom. Mag., dem Biogr. p. 174 Elmsley, und bei Bloch p. 396. Anthol. Pal. VII, 45.

3) Addaeos, Anth. Pal. VII, 15. Hier wird das Grab des E. an die Makedonische Arethusa gesetzt (Vgl. Plut Lycurg. 31 p. 59 C.); ein Epigr. ind. Anth. Pal. VII, 44, Suidas u. Moschopul. nennen Pella. Der Blitz zerschmetterte dasselbe, wie einst das des Lykurgos (Plut. a. a. O. Bianor, Anthol. Pal. VII, 49.).

4) Gell. 15, 20.

5) Pausanias (1, 2, 2) sah dasselbe noch am Wege nach dem Peiräos, und lässt zugleich die Sage von dem gewaltsamen Tode des Dichters in Makedonien auf sich beruhen. So auch der Biogr. bei Elmsley, und Ion Anthol. Pal. VII, 43.

6) Die Anthol. Pal. hat deren 9 aufgenommen, VII, 43—51. Eine Bildsäule des E. erwähnt Paus. 1, 21, 1 im Theater zu Athen, vermuthlich dieselbe, welche der Redner Lykurgos ihm setzen liess. Plut. Vit. X. or. p. 841 F. Vgl. Fr. Osann in d. Schulzeit. 1828. II. p. 1150 ff.

7) Oben p. 375 N. 5. 375.

8) Bekanntlich in den Fröschen.

derblich zu sein. Wie er in Kleon die politische Bewegung, in Sokrates die fortschreitende Aufklärung als die lächerlichsten Caricaturen an den Pranger stellt, so zeigt er uns den Euripides als Verderber der Kunst, als Verführer des Volks, als Vertreter aller Unsittlichkeit und Zügellosigkeit, wie sie im damaligen Leben zum Vorschein gekommen war[1]. Die Waffen, deren er sich gegen ihn bedient, sind dieselben, die er gegen die zeitgemässe Philosophie des Sokrates und gegen die Politik des Kleon gebraucht. Die ernste Wahrheit, die er ihm sagt, dass er die sittliche Idee nicht mehr, wie Aeschylos und Sophokles, als Resultat der Tragödie betrachte, und überhaupt den Begriff der Dichtkunst nicht rein ins Leben zu rufen vermöge[2], sucht er mit dem beissendsten Witze einzuschärfen. Die Stellung des Euripides in der Entwickelung des Hellenischen Wesens durchaus verkennend, schildert er alles tadelnswerth, was er thut und dichtet; und selbst hämische Verdrehungen und Verläumdungen werden nicht gespart, um den verhassten Tragiker um seinen Einfluss und seine Achtung zu bringen. Ja er geht so weit, dass er die tadelnswerthen Handlungen der in seinen Tragödien auftretenden Personen dem Dichter selbst als sittliche Gebrechen anrechnet[3]. Das alles geschieht aber mit einer Heiterkeit der Laune, mit einem Humor, der unerschöpflich in seinen Wendungen ist.

7. Fragt man nun nach dem Grunde oder Ungrunde dieses Tadels, so muss man gestehen, dass der grosse Komiker parteiisch gegen Euripides verfahren ist, wie denn

---

Die Ausfälle auf den lebenden E. sind besonders in den Thesmophoriazusen enthalten, deren Aufführung in dasselbe Jahr (Ol. 92, 2 = 411.) mit der Lysistrata fällt, worin der Tragiker ebenfalls durchgezogen wird (V. 368 etc.), sechs Jahre vor seinem Tode (Schol. Arist. Thesm. T. XI. p. 946 Dind.) Der erste heftige Angriff auf ihn geschah bereits 425 in den Acharnern; dann zwei Jahre später 423 in den Wolken (1355. 1359), bald darauf 422 in den Wespen (61. 1414), und endlich 419 im Frieden (147. 524.) Diese feindliche Stellung des A. zu E. ist beurtheilt von Rötscher (Arist. und sein Zeitalter p. 221 ff.), von Ed. Müller (Gesch. der Theorie der Kunst A. 1 p. 141 ff. 156 ff. 254 ff. 280 f.) und besonders von Welcker (zu Arist. Fröschen p. 248 ff.)

1) Oben p. 242. 244. 247 f.

2) Rötscher p. 360 ff. vgl. p. 21. 204.

3) Aus einem ähnlichen Grunde ist die Sage von dem Weiberhasse des E. entstanden. N. G. Lenz: Euripides, kein Feind der Weiber, in d. N. Bibl. d. schön. Wiss. 58, 11, p. 195—215. Welcker zu Arist. Fröschen p. 248 ff.

Mitwelt und Nachwelt auch durch die grelle Caricatur seines Sokrates sich über den hohen sittlichen Charakter dieses Philosophen keineswegs hat täuschen lassen. Es ist lächerlich, dem Euripides die Gebrechen seiner Zeit zur Last zu legen, da doch Sophokles und viele andre vortreffliche Tragiker gleichzeitig blüheten und ihm bis kurz vor dem Ausbruche des Peloponnesischen Krieges das Gegengewicht hielten. Jetzt machte sich aber das Princip der Bewegung im Volkslebens wie in der Kunst Athens mit einem Male geltend. Mit dem klarsten Bewusstsein griff Euripides in dieselbe ein und ward gleichsam ihr poetischer Repräsentant. Seine Erscheinung ging aber so nothwendig aus der Entwickelung der Demokratie unter Kleon hervor, als die des Sophokles aus der Herrschaft des Perikles, oder die des Aeschylos aus der Periode des Themistokles und Kimon. Keine Titanenkraft des Aeschylos, keine sittliche Energie des Sophokles hätte dieser Entwickelung Einhalt thun können. Eine unwiderstehliche Gewalt drängte den Geist vorwärts aus den Schranken volksthümlicher Vorurtheile und Beschränktheiten heraus, um in völliger Freiheit seine eigne Nichtigkeit zu gewahren und mit sich selbst zu zerfallen. Die erwachende Philosophie war noch nicht stark genug, um an die Stelle des zerstörten Glaubens an eine Mehrheit göttlicher Mächte etwas Höheres, Befriedigenderes zu setzen, und begnügte sich mit der Erweisung des Kausalnexus der Dinge, wodurch der einreissende Zweifel an der Nichtigkeit alles Bestehenden nicht gehoben ward. Eine Umwälzung im Gesammtzustande des geistigen Lebens war vorbereitet, und Euripides benutzte mit tiefsinnigem Blicke die Poesie als Organ der neuen Bildung, die nun einmal nicht rückgängig gemacht werden konnte. Er wollte im Geiste der Zeit aufklären durch vorgeführte Beispiele und sinnige Behandlung mythischer Stoffe, die ganz durchdrungen sind von den bewegenden Ideen der Gegenwart in politischer und religiöser Hinsicht. Dadurch hoffte er mehr zu wirken als durch abstrakte Lehren, die herrschenden Vorurtheile besser zu besiegen und den blinden Leidenschaften des Volks sicherer entgegen zu arbeiten, als durch Festhaltung des ältern Princips der Tragik. Die Vorstellung von der neidi-

schen Allmacht der Götter[1]), die seit Homeros die Gemüther der Hellenen beherrschte, erscheint bei ihm sehr gemildert; dagegen die Vorschrift, dass Ueberhebung des Menschen der göttlichen Strafe nicht entgehe, tritt bei ihm noch bestimmter hervor[2]). Alles was in den herkömmlichen Stoffen der Tragödie der populären Tendenz des Dichters nicht zusagte, ward daraus entfernt oder nach der Analogie der Wirklichkeit zugerichtet, um es der neuen Aufklärung, welche die rationelle Wahrscheinlichkeit liebte, zugänglicher zu machen. Dadurch verlor aber die tragische Kunst allerdings an tieferm religiösen Gehalte und an poetischer Wahrheit, welche der ernste Sinn des Dichters durch die Macht und Eindringlichkeit seiner Beredtsamkeit und durch den Reichthum seiner rhetorischen und musikalischen[3]) Mittel im Geiste der Zeit zu ersetzen strebte. Und Anerkennung und Beifall hat er dafür trotz der konsequenten Opposition der alten Komödie im reichsten Maasse gefunden. Das Princip, welches Aristophanes in der neuen Aufklärung bekämpft hatte, war durch das Zusammenwirken der Philosophie, Rhetorik und Sophistik zum herrschenden des Zeitalters geworden. In ihm fand der Hellenische Geist nach dem Sturze der politischen Grösse Athens, welche die Bestrebungen der edelsten Dichter nicht hatten retten können, eine neue Heimath, und erhob sich auf den Schwingen der moralischen Freiheit zum Gesetzgeber der Bildung des gesammten Hellas. Euripides erscheint in dieser Richtung als der würdigste Vorkämpfer.

---

1) Oben p. 98. Vgl. Lehrs über einige religiöse und moralische Vorstellungen der Griechen in den Abhandl. der Königl. Gesellsch. zu Königsberg. Sammlung IV, 1 (1858) p. 137—156.

2) Lehrs a. a. O. p. 137—176.

3) Der neue Stil der Musik, welcher durch Phrynis und Timotheos in Athen eingeführt worden war, fand an Euripides einen eifrigen Anhänger. Er wandte sie zuerst auf die Tragödie an, namentlich die Mixolydische Tonart, die das Pathos am besten darstellt. Vgl. oben B. 2, 2 p. 443 f. 523 N. 6. 527. Im Ausdrucke des Pathos verfolgte E. die Richtung des Simonides, und war eben so stark als dieser in der Elegie, oben B. 2, 1 p. 272. B. 2, 2 p. 169. Aristophanes parodirt auf eine sehr ergötzliche Weise die Weichheit der Klage und die aufgelösten Rhythmen der Euripideischen Chorlieder und Monodien unter der Topfmusik einer alten Frau (Ran. 1305 f.). Indess hat sich auch Aeschylos eine nicht minder kräftige Parodie seiner melischen Gesänge gefallen lassen müssen (1262 ff.). Gerade die Chorlieder des Euripides übten eine unwiderstehliche Macht auf die Gemüther des Attischen Publikums aus.

Nicht die grosse Menge allein bewunderte die enthusiastische Kunst dieses genialen Dichters [1]; nein, gerade die grössten Männer der Zeit zollten ihm ihre Achtung. Wer von einem Sokrates und Plato [2] anerkannt worden ist, und in allen Zeiten und unter allen Nationen einen so mächtigen Anklang gefunden hat, dass verwandte Geister selbst mit Hintansetzung des Sophokles und Aeschylos nur ihn für nachbildungswerth hielten, und nur in seinen Dramen das Spiel der Leidenschaften und den Reichthum ächt tragischer Situationen unübertrefflich entwickelt fanden, dem kann die parteiische Beurtheilung und Herabwürdigung der alten Komödie keinen Eintrag thun [3].

8. Dennoch muss man gestehen, dass die Idee des Tragischen sich bei Euripides nicht mehr in so ungetrübter Klarheit darstellt als bei Sophokles. Aber der Sinn dafür war auch aus den Athenern selbst verschwunden, die jetzt in Masse demselben Princip der Bewegung und Aufklärung huldigten als der tragische Dichter. Dieser fing an das Ganze den Theilen zu opfern, und selbst in diesen die wahre poetische Schönheit durch fremde Reize zu ersetzen. Der grossartige Organismus der Kunst gestaltete sich unter seinen Händen zu einer allgemein gefälligen glatten Form, deren Verständniss aber keine Anstrengung erforderte. Wenn daher Euripides als Künstler weit hinter seinen beiden Vorgängern zurücksteht, so hat doch sein Name in der Entwickelungsgeschichte des Hellenischen Geistes eine hohe Bedeutsamkeit. Das tiefaufgeregte Gemüth, welches im steten Haschen nach unumschränkter Freiheit endlich, nachdem es mehr erlangt, als die frühere besonnene Zeit je für wünschenswerth hielt, die Nichtigkeit alles solchen Ringens klar

---

1) Athen. 1, 19 E. spricht von der Attischen Bühne, ἀφ' ἧς ἐνεθουσίων οἱ περὶ Εὐριπίδην.

2) K. Fr. Hermann, Geschichte der Platonischen Philos. B. 1 p. 205. 307. Bergk, Reliq. com. Att. p. 154 f.

3) Lessing liess sich wenigstens dadurch nicht irre leiten. (Dramaturgie 1 p. 385 f.) Eben so wenig Goethe (Eckermann, Gespräche II, 269); Vgl. Fr. Jacobs in seiner Abh. über Euripides in den Nachträgen zu Sulzer B. 5, 2 (1798) p. 355—422. Dagegen hat A. W. Schlegel sich zuerst tadelnd über Euripides ausgesprochen (über dram. Kunst 1 p. 198 ff.), und dieser Tadel hat seitdem nachtheilig auf die Unbefangenheit und Freiheit des Urtheils gewirkt. Am weitesten ist Gruppe (Ariadne p. 565 ff.) darin gegangen. Vgl. F. A. Wolf's Mus. der Alterthumsw. B. 2 p. 385 ff.

erkennt und sich mit ernstem, oft bitterem Urtheile über die Gegenwart ausspricht, vermisst die positive Grundlage des Glaubens und der Sittlichkeit in der innern Zerrüttung des Attischen Lebens. Die ganze Eigenthümlichkeit des Euripides hängt zu innig mit der Zeit zusammen, in welcher sie entstand, als dass sie davon getrennt werden könnte. Die völlige Auflösung aller Scheu und Frömmigkeit im Attischen Volksleben stellt sich namentlich in den spätern Dramen des Dichtergreises in den grellsten Zügen dar. Sein seltsamer Skepticismus und die dunkele Melancholie seiner Poesie ist auf demselben Boden mit dem Unglücke des Vaterlandes erwachsen. Daher ist es gekommen, dass Aristophanes aus der grossen Menge von Tragikern, die aus derselben Bildung hervorgegangen waren, gerade ihn aussondert, indem er ihn zugleich als einen schlauen ränkevollen Volksverführer [1]), und als einen Stümper in der tragischen Kunst darstellt. Nichts kann einen bessern Beweis für die hohe Bedeutsamkeit des Euripides in seinem Zeitalter liefern, als gerade dieser konsequente Spott des Aristophanes. Während andre Tragiker weniger von der sittlichen Umwälzung der Gegenwart in ihre Werke aufnahmen, und desshalb ohne bleibenden Eindruck zurück zu lassen, schon früh untergegangen sind, wirkte die Kunstart des Euripides fort und fort, eben weil das Drama die poetische Darstellung der Weltgeschichte ist, oder, um mit Hamlet zu reden, weil es der Natur gleichsam den Spiegel vorhält, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhunderte und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zeigt. Der Spott der Komödie hat den Dichter in seinem Streben auch keineswegs irre gemacht. In der Melanippe erklärte er ganz unumwunden [2]):

Der Menschen mancher übt die stachelscharfe Kunst,
Des Spottgelächters wegen. Doch ich hasse ganz
Spassmacher, welche gegen Weise zügellos
Die Zunge lassen, und zur Zahl der Männer nicht
Mit einzurechnen, doch im Spass preiswürdig sind.

---

1) Fritzsche ad Arist. Thesm. p. 338. 376. 304.

2) Athen. 14, 614. D. Fragm. p. 223. Droysen, Arist. 3. p. 235.

9. Was die Einzelnheiten anlangt, welche Aristophanes an der Form der Euripideischen Dramen tadelt, so sind diese nicht immer ungegründet; und wir haben Beispiele, wo der Tragiker in Folge der komischen Parodien ganze Stellen in seinen Stücken geändert hat[1]. Am meisten fand der Komiker an den Prologen zu tadeln[2], doch lässt er auch die Forderungen der Kunst an den Chorgesang nicht unberücksichtigt und wendet sogar die Gesetze der poetischen Diktion auf den Dialog an[3]. Alles dieses geschieht, um die Kunstart des Aeschylos als die edlere und würdigere zu bezeichnen[4]. Die Prologe des Aeschylos erscheinen ihm freilich auch nicht ganz tadelfrei. Der Vorwurf der Tautologie bleibt an dem einen haften, der beispielsweise aus den Choëphoren angeführt wird[5]. Aber bei diesem einen lässt es seine Kritik bewenden. Was er hingegen an der neuen Gattung der Euripideischen Prologe[6] auszusetzen findet, ist die grosse Einförmigkeit aller. Ein ganzes Dutzend wird schnell hinter einander durchgenommen; und mit der grössten Leichtigkeit gehen sie alle in die alte Leier über. Es ist wahr, den Euripideïschen Prologen mangelt alles dramatische Leben, um so mehr, wenn sie von Personen gesprochen werden, die, wie Hermes im Ion, gar nicht zur Handlung des Stücks gehören und nachdem sie die Zuschauer von allem unterricht haben, was der Handlung des Stücks vorangegangen, und was zu wissen nöthig ist, um allen ungewissen Erwartungen und plötzlichen Ueberraschungen vorzubeugen, die Bühne verlassen, um nicht wieder aufzutreten. Ein so leichter epischer Eingang, sollte man meinen, müsste das Interesse an der folgenden dramatischen Handlung sehr beinträchtigen und gegen das Ganze das Vorurtheil von einer sehr unkünstlerischen Komposition erregen[7]. Den Hel-

---

1) Fritzsche Arist. Thesm. p. 492.

2) Ran. 944. 1183 ff. Thesm. 566 ff.

3) Ran. 1380 ff.

4) Oben p. 242.

5) Ran. 1126 ff.

6) Aristophanes meint mit Prolog nichts anders als den Anfang einer jeden Tragödie, und macht rücksichtlich dieser Benennung gar keinen Unterschied zwischen Aeschylos und Euripides. So auch Aristoteles Poet. 12 (und dazu Ritter p. 166 f). Vergl. Rhet. 3, 14. F. A. F. Waldaestel de tragoediarum Graecarum membris ex verbis Aristotelis. Neubrandenburg, 1837. Progr. 4. Firnhaber in der Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1839. p. 674 ff.

7) Von dieser Seite sieht Schlegel (p. 215 f.) die Prologe des E.

lenen selbst erschien die Sache nicht so. Ausser dem Aristophanes ist es Niemanden eingefallen, sie zu tadeln. Die epische Einleitung dieser Prologe gehört mit zum Wesen der Euripideïschen Tragik [1]. Sie ist eine populäre Fortbildung der Kunstart des Sophokles, welcher schon das Geheimniss entdeckt hatte, die Theilnahme des Zuschauers an dem Verlaufe der vorzuführenden Begebenheiten dadurch zu steigern, dass er ihn zum Mitwisser dessen machte, was den handelnden Personen selbst verborgen bleibt. Nur geschieht dieses bei ihm nicht geradezu durch eine Erzählung, sondern meistens in dialogischer Form, wodurch die Eröffnung des Standpunktes, welchen der Zuschauer durch die Kunst des Dichters einnehmen soll, sich auf eine mehr dramatische Weise ergiebt. So erscheint z. B. Athena zu Anfange des Aias aus keinem andern Grunde im Zwiegespräch mit Odysseus, als um uns in Kenntniss von dem zu setzen, was der Handlung des Stücks vorangegangen ist, und um uns zugleich den Schlüssel zum Verständniss des Ganzen zu geben. Euripides würde denselben Zweck durch eine einfache Erzählung der Athena erreichen zu müssen geglaubt haben, auf ähnliche Art, wie durch den Prolog, womit Hermes die Handlung des Ion eröffnet. Um so bewunderungswürdiger ist aber der Dichter, da er, auf die Gewalt plötzlicher Ueberraschungen verzichtend, und das Wesentliche des darzustellenden Mythus im Voraus erzählend, seine ganze dramatische Kraft in Charaktergemälden entwickelt, und mit tiefer Einsicht in die Triebfedern der Handlung und in die Geheimnisse des menschlichen Herzens, das unendlich mannigfaltige Spiel der Leidenschaften mit einer Wahrheit schildert, die den Zweck der Rührung, die Erregung von Mitleid und Furcht und deren Reinigung nicht verfehlen kann [2].

---

an. Vergl. auch Ellendt de tragicis Graecis ex ipsorum aetate etc. judicandis (Königsb. 1827, Progr. 4.) p. 18.

1) Lessing, Dramaturgie B. 1. p. 382 ff. Ihm folgte Wieland, N. Att. Mus. 2, 2. p. 7 ff. Vergl. Jacobs zu Sulzer B. 5. p. 401 ff.

2) Diejenigen, welche Erwartung und ungewisse Spannung von einer guten Tragödie fordern, können freilich die Prologe überhaupt nicht billigen, müssen aber bei den Hellenen die Befriedigung ihrer Wünsche nicht suchen wollen. Schon Thespis, der Erfinder des Prologs, konnte, da er der einzige Darsteller seiner Stücke war, sich keiner andern als der er-

10. Diesen Standpunkt nimmt Aristoteles in der Beurtheilung des Euripides ein. Zu seiner Zeit gab es noch Viele, welche, von dem Geschrei der Komiker betäubt, sich gegen die Kunstart des hart mitgenommenen Dichters erklärten. Ihnen tritt nun der Philosoph unparteiisch gegenüber, und behauptet, kein Dichter scheine ihm in höherem Grade tragisch zu sein, als Euripides. Obgleich er seine Dramen nicht immer gut anzuordnen verstehe 1), so sei er doch Meister in der pathetischen Gattung der Tragödie, welche den Uebergang hochgestellter Charaktere von Glück zu Unglück 2) durch ächt dramatische Mittel zu bewerkstelligen wisse, und demgemäss ihre Stoffe wähle, wie die Sagen von Alkmäon, Oedipus, Orestes, Meleagros, Thyestes, Telephos und andrer, die durch ihre Leiden oder Thaten vor allen hervorragten. Durch die Kunst eines schön gegliederten Dialogs 3) lässt er den Glückswechsel vor den Augen des Zuschauers sich entwickeln. Dieser sieht, wie über den Sichern, Sorglosen, ganz glücklich sich Wähnenden das Unglück hereinbricht; er scheint es mit ihm zu erleben und wird von Furcht und Mitleid hingerissen. Die Umstände und Ereignisse, welche den Glückswechsel herbeiführen sollen, weiss der Dichter durch geheime Faden so untereinander zu verschlingen, dass ein Schicksalsknoten daraus entsteht, auf den sich das Interesse der Handlung concentrirt. Jeder erwartet jetzt mit steigender Theilnahme eine wichtige

---

zählenden Form desselben bedienen. Die Mythen, welche man in Scene setzte, waren ohnehin schon hinlänglich bekannt; an plötzliche Ueberraschung war also vom Ursprunge der Tragödie an gar nicht zu denken. Im schroffen Widerspruche mit sich selbst sind aber diejenigen, welche Ungewissheit und Erwartung von der dramatischen Kunst verlangen, und dennoch behaupten, die erzählenden Prologe verdankten ihr Entstehen den neuen und ungewöhnlichen Mythen, welche Euripides zu Stoffen seiner Tragödien gewählt habe; dadurch hätte er gerade am meisten spannen und überraschen können, wenn Spannung und Ueberraschung überhaupt Zweck seiner Darstellung gewesen wäre. Ausserdem giebt es nur sehr wenige Stücke des Euripides, die auf neue oder wenig bekannte Mythen gegründet sind, wie z. B. die Helena. Aber auch diejenigen Stücke, welche, wie Orestes, die Phönissen u. s. w. allbekannte, schon oft dargestellte Volkssagen behandeln, haben eben so ausführliche Prologe, als die Helena.

1) Poet. 13, 10. Belege für diesen Tadel giebt Arist. 15, 8 und 9. 16, 6. 18, 12. 26, 31. Eth. Nic. 3, 1 p. 1110. a, 27 Bekker.

2) Poet. 13, 6 ff. Rhet. 2, 8.

3) Vergl. Classical Journal Nr. 5 p. 609 ff. de dialogis Euripideis. Westrik de Aesch. Choëph. p. 201 f.

Entscheidung, eine Umwälzung des Geschicks, die nothwendig eintreten muss. Oft wird freilich die Schürzung des Knotens nicht vollständig mit ins Drama selbst aufgenommen, sondern zum Theil nur angedeutet oder beiläufig erzählt, besonders wenn die Entwickelung aller vorbereitenden Ereignisse dem Ganzen einen zu grossen Umfang verleihen würde. Euripides liebt nämlich die Verwickelung der Handlung auf einen möglichst kurzen Zeitraum zu beschränken, und schon desshalb sind die einleitenden Prologe seiner Kunstart durchaus wesentlich. Die ganze Kraft der Darstellung zeigt sich dagegen in der Lösung, — dem Ziele, welchem der Dichter alles auf geheimnissvollen Wegen entgegen führt. Hier ist er ausführlich und sucht besonders solche Ereignisse befriedigend zu entwickeln, die ihrer Tendenz nach in Dunkel gehüllt waren, oder selbst solche, die das Entgegengesetzte von dem zu sein scheinen, was sie wirklich sind[1].

11. Diesen Zweck der tragischen Kunst konnte Euripides mit Glück verfolgen, ohne auf idealische Schönheit und Würde der Charakterzeichnung Anspruch zu machen. Indem er die Menschen, welche er handelnd vorführt, der gemeinen Wirklichkeit gleich stellte, war es ihm zwar in den meisten Fällen unmöglich, das Gemüth des Zuschauers zu erheben und ihm das Gefühl sittlicher Grösse und Erhabenheit zu verleihen[2]. Aber dafür suchte er durch die

---

1) Dieses sind die Peripetien, wodurch das, was geschieht, wider Erwarten in sein Gegentheil umschlägt. Arist. Poet. VI, 18. X, 2. XI. XVI, 5. XVIII, 2. XXIV, 2. Vgl. Rhet. 1, 9 extr. Sie sind bei Euripides oft mit Erkennungen verbunden. Beispiele, Poet. XI, 8. XIV, 18 f. XVII, 6. Und dieses ist nach Aristoteles die beste Art von Tragödien. Vgl. J. Fr. Haberfeld, Euripidis ingenium ad Aristot. Poet. c. XIII. §. 4 breviter adumbratum. Lips. 1789. 8.

2) Aristol. Rhet. 3, 2. Longin (40, 2 f.) bemerkt gewiss ganz richtig, dass die Erhaabenheit der Euripideischdn Darstelloug, wo sie sich etwa zeige, mehr in den Worten als im Gedanken lidge. Obgleich der Tragiker von Natur gar nicht erhaben sei, so gelinge es ihm doch zuweilen, seinen Geist zur tragischen Grösse, wie der Löwe sich selbst zum Kampfe, anzuspornen (15, 3). Dionys. Hal. Vett. scr. cens. II, 11 sagt geradezu: Ὁ δ' Εὐριπίδης οὔτε ὑψηλός ἐστιν, οὔτε μὴν λιτός, ἀλλὰ κεκραμένῃ τῆς λέξεως μεσότητι κέχρηται. Derselbe bemerkt auch über E., dass er sich gänzlich an die Wahrheit und Aehnlichkeit des wirklichen Lebens schmiege, daher ihm das Schickliche und Anständige entgangen sei; er habe die Charaktere und Leidenschaften der Personen nicht, wie Sophokles, von ihrer edlen Seite geschildert; wo es aber darauf ankomme, etwas Würdeloses und Unmännliches und Niedriges

Darstellung der Leidenschaften in ihrer natürlichen Heftigkeit auf das dem sittlichen Ideale entfremdete Zeitalter um so sicherer zu wirken, je mehr ihm die Menschen, welche er vor sich hatte, für die Erregung der Leidenschaften empfänglich schienen. Man muss sich hierbei immer erinnern, dass gerade die demokratische Unbändigkeit aller Leidenschaften die ganze Periode charakterisirt, in welche die dramatische Thätigkeit des Euripides fällt. Wem also die Wahrheit des gewöhnlichen Lebens höher galt, als die Schönheit einer Idee, dem konnte es an der Gunst der Gegenwart nicht fehlen, deren eigentliches Element das Spiel der Leidenschaften war. Selbst Sokrates glaubte nur dadurch auf seine Umgebungen wirken zu können, dass er sich dem gewöhnlichsten Menschen gleich stellte, und die Kunst seiner Dialektik aus dem wirklichen Leben gleichsam heraus zu bilden suchte. Das Ideal ist dem Sokrates eben so fremd, als dem Euripides. Kein Dichter der damaligen Zeit und der folgenden Periode bis auf Alexandros den Grossen herab, ist zu der Höhe eines Sophokles zurückgekehrt. Sie alle hielten sich, wie die Historiker und Redner, an die Wahrheit der Wirklichkeit. Gar bald gab selbst die alte Komödie ihre Angriffe auf die Tragiker auf, welche mehr als jemals die Lieblinge des Volks geworden waren. Das Prinzip, welches Euripides von Anfang an vertreten hatte, trug einen vollkommenen Sieg davon, so dass die Meister der neuen Komödie, Menandros und Philemon, diesen Dichter über alles schäzten und in ihm, rücksichtlich der Charakterzeichnung, das würdigste Muster der Nachahmung erblickten [1]. So musste er auch allen erscheinen, denen physische Kraft höher galt als sittliche Würde, mitleidige Rührung höher als Erhebung des Gemüths. Kein Dichter kann den Ton wehmüthiger Klage ergreifender an-

darzustellen, da zeige er sich ganz besonders gross; ausserdem sei er reich an rhetorischen Mitteln. Dieses Letztere rühmt auch Quinctil. 10, 1, 67 vorzugsweise an ihm, und setzt ihn den besten gerichtlichen Rednern und den gedankenreichsten Philosophen gleich. Vgl. Jacobs, Verm. Schr. B. 3 p. 401. 519 ff. P. v. Limb. Brouwer, Proeve over de zed. schoonheid. der poëzij van Euripides p. 13—21; Histoire de la civilis. morale des Grecs T. 5 (1839) p. 79.

1) Quinctil. 10, 1 §. 68. Cic. fr. T. 16, 2 p. 34 ed. Sch. Bloch p. 397. Thom. Mag. Vita Eur. extr. Huschke, Anal. Crit. p. 287. Meineke, Menandri et Phil. rel. p. XXXIII f. 410. Hist. Crit. com. Gr. p. 287. 341 f. 417.

30*

stimmen als Euripides [1]; diese Kunst sicherte ihm immer den Beifall der grossen Menge, für welche er den schreckenvollsten Stoff der tragischen Fabeln auf eine zur Erregung des Mitleids schlau berechnete Weise zu verarbeiten wusste. Selbst die Mittel der äussern Darstellung mussten sich diesem Zwecke fügen; und hochgeehrte Ahnherrn herrschender Fürstenfamilien, wie ein Menelaos, den die veredelnde Sage von jeher im vollen Glanze äusserer Macht und innerer Würde vorgeführt hatte, mussten bei ihm in einer jammervollen Lage, in elende Lumpen gehüllt, hungrig und in jeder Rücksicht hülfsbedürftig auf die Bühne treten [2]. Hier war freilich Raum für die Entwickelung des Pathos und für Ausmalung des Einzelnen; aber der Würde der tragischen Kunst ward durch dieses populäre Mittel der Rührung viel vergeben.

12. Die Stellung des Chores zur Idee und Handlung der einzelnen Dramen des Euripides ist nicht immer dieselbe. Meistens nimmt er jedoch, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss, thätigen Antheil an der Handlung, wie bei Sophokles; zuweilen aber soll seine Gegenwart nicht mit in den Gang der Begebenheiten eingegriffen, und auch seine Lieder sollen mitunter in einer sehr schwachen Beziehung zur Handlung des Stücks gestanden haben [3]. Ueber die Wahrheit dieser Behauptung lässt sich am besten bei der Kritik der einzelnen noch vorhandenen Dramen urtheilen. Im allgemeinen wollen wir hier nur bemerken, dass die Euripideïschen Chöre vorzugsweise auf das Pathos berechnet sind; daher sind sie in den meisten Fällen weiblich [4]. Demgemäss wählte der Dichter die Melodieen, unter denen sich, den Rhythmen nach zu urtheilen, sehr

---

1) Die hierher gehörigen Stellen hat C. H. Lange gesammelt in dem Progr. de luctu veteris Graeciae ex Euripide. Lübeck, 1736. 4.

2) Hel. 416 ff. 544. 790. 1079. 1204. 1282 ff. Durchgezogen ist E. desshalb von Aristoph. auch zugleich wegen seines Telephos Ach. 390 ff. Ran. 841. Thesm. 871 ff. 934 ibiq. Fritzsche. Porson, Advers. p. 3—31 ed. Monk.

3) Dieses tadelt Aristot. Poet. 18 extr. Vgl. Horat. Epist. ad Pis. 193 ff. Eigentliche ἐμβόλιμα finden sich jedoch bei Eur. nicht. Was man als solche betrachtet hat, z. B. Hel. 1524 ff., passt sehr gut auf die Lage der Helena, wenn man mit Hermann die Schlussworte dieses schönen Stasimons, die sehr verdorben sind, in diesem Sinne herstellt. Es müssen aber unter den Stücken des E. einige gewesen sein, deren Chorgesänge den Tadel des Aristoteles verdienten.

4) Oben p. 190 f.

Tönen der Mixolydischen und selbst der Ionischen Tonart gesetzt zu sein. Die aufgelösten dochmischen Rhythmen sind bei keinem Dichter häufiger [1].

13. Der poetische Nachlass des Euripides scheint sich anfangs durch die Söhne des Dichters fortgepflanzt zu haben. Wie gewissenhaft diese mit demselben verfahren sind, können wir nicht bestimmen. Doch waren gewiss schon in Euripides' Lebzeiten Abschriften davon überall verbreitet, wo die Hellenen mit der Bildung der Zeit fortschritten. In Athen circulirten seine Poesien hauptsächlich unter der Jugend [2]; und als die Kunde davon zuerst nach Sikelien gelangte, wurden die Bewohner dieser Insel wie bezaubert von der Lieblichkeit derselben [3], so dass nach der Niederlage des Nikias Ol. 91, 4 = 413 die kriegsgefangenen Athener dort zum Theil ihre Rettung und ihren Unterhalt der Bekanntschaft mit Euripides verdankten [4]. Gleich nach dem Tode des Tragikers erkaufte der Tyrann Dionysios von dessen Erben das Saiteninstrument, die Schreibtafel und den Griffel des Verstorbenen für ein Talent, und liess diese Reliquien zu Syrakus im Heiligthume der Musen mit dem Namen des Euripides niederlegen [5]. An Vorstellungen der Euripideïschen Dramen fehlte es gewiss damals in Sikelien nicht, und Exemplare derselben mochten wohl in den Händen Vieler sein. Die erste Spur einer eigentlichen Recension derselben findet sich bereits im Zeitalter des Redners Lykurgos etwa 68 Jahre nach des Dichters Tode. Ihre häufige Aufführung musste den Schauspielern und Theaterdirektoren ohne Kontrolle von Seiten des Staats Gelegenheit zu Abänderungen und Interpolationen, wie sie Zeit und Ort veranlassten, gegeben haben. Daher der Beschluss des patriotischen Staatsmannes, die Werke des Euripides zugleich mit denen der beiden andern wenige Dorische finden; viele scheinen in den weichern

1) Vgl. Seidler de versibus dochmiacis. H. Feussner de antiquorum metrorum et melorum discrimine. Hanau, 1836. 4. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1839 p. 15—29.

2) Arist. Nub. 1330. Ran. 1055.

3) Alex. Aetol. bei Gell. 15, 20 bemerkt noch von E. ὅ, τι καὶ γράψαι, τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ σειρήνων ἐτετεύχει. Vgl. Vit. Eur. bei Bloch p. 397.

4) Plut. Nik. 29 p. 542 C.

5) Hermippos bei Bloch Vit. Eur. p. 397. Das Schreibtäfelchen und der Griffel des Eur. erinnert an eine Anekdote, welche Machon von einem Zusammentreffen des Tragikers mit der Lais in einem Garten erzählte; Athen. 13, 582 C.

grossen Tragiker[1]) auf öffentliche Kosten abschreiben und aufbewahren zu lassen, und die Rollen der Schauspieler durch den Stadtschreiber von Athen zu kontrolliren[2]). Der gesammte dramatische Nachlass des Euripides bestand aber nach Einigen aus 75, nach Andern aus 92 Stücken[3]). Darunter waren nur acht Satyrspiele[4]). Die Alexandrinischen Kritiker hatten 78 Dramen vor sich[5]); davon galten aber drei für unächt, Tennes, Rhadamanthys und Peirithoos[6]). Es bleiben also bestimmt 75 ächte übrig. Unter diesen waren die Peliaden das erste und der Archelaos das letzte Stück[7]). Mit jenem fiel Euripides Ol. 81, 1 = 456 durch; dieses dichtete er noch in den letzten Jahren seines Lebens in Pella am Hofe des Königs Archelaos, d. h. nach Ol. 93, 1 = 408, wo der Orestes in Athen aufgeführt worden ist[8]). Seine dramatische Laufbahn geht also durch ein halbes Jahrhundert, während welches er 26 Didaskalien auf die Bühne brachte[9]). Er kann daher nicht immer Tetralogien gedichtet haben. Gesiegt hat er aber in seinem Leben nur viermal[10]), zuerst Ol. 84, 4 = 441 mit einer un-

---

1) Die ehrenvolle Aussonderung dieser drei grossen Tragiker aus der grossen Anzahl von zum Theil sehr ausgezeichneten Kunstgenossen ist wenigstens so alt als Aristophanes' Frösche. Oeffentlich sanktionirt wurde sie aber erst durch Lykurgos. Dieser Umstand macht es begreiflich, warum die vielen andern Tragiker sobald in Vergessenheit geriethen und zum Theil gänzlich aus dem litterarischen Dasein verschwanden.

2) Plut. X. orat. vitae p. 841 F. Diese erste Attische Recension des Euripides kam nachher in das Alexandrinische Museum; oben p. 228 f. Von namhaften Interpolationen durch Schauspieler kann also seit Lykurgos, d. h. nach Ol. 110, 4 = 337 kaum mehr die Rede sein. Um so mehr muss man sich über das Verfahren Hartung's wundern, welcher in einer vor seiner Ausg. der Iphig. Aul. 1837 gedruckten Abhandlung „de Euripidis fabularum interpolatione" den Begriff von Interpolation ungebührlich weit ausgedehnt und in Folge dessen eine ganze Reihe der schönsten Stellen aus den Werken des Euripides zu streichen unternommen hat.

3) Suidas, Moschopul. Varro bei Gell. 3, 10.

4) Thom. Mag. Vita. Eur.

5) Suidas: σώζονται δὲ οζ'. So auch der Biogr. bei Bloch p. 396. Ein Schreibfehler ist wahrscheinlich bei Elmsley οή statt οζ'. Vgl. Giov. Chr. Amaduzzi, Lettere sopra un antico marmore contenente il catalogo delle tragedie d' Euripide. Lucca, 1767. 4. Vgl. Winckelmann, Monum. ined. Nr. 168. Galerie du Musée Napoléon par Filhol T. 8 tab. 540.

6) Biogr. bei Elmsley p. 174.

7) Biogr. bei Elmsley.

8) Schol. Orest. 371. 772.

9) Suid. ἐπεδείξατο δὲ ὅλους ἐνιαυτοὺς κς', wofür zwei Mss. bei Gaisford p. 1322 F die Variante κβ' haben.

10) Suidas, Moschopul. Unverbürgt ist die Angabe von 13 Siegen des Eur. bei Thom. Mag. Vita. Wie-

bekannten Didaskalie 1), dann Ol. 88, 1 = 428 mit dem Hippolytos über Iophon und Ion 2); die Zeit der beiden andern Siege ist unbekannt; einen fünften erlangte er erst nach seinem Tode durch den jüngern Euripides 3). Daraus geht hervor, dass die Attischen Kampfrichter für die Kunstart des grossen Tragikers nicht sehr eingenommen waren 4), und in den meisten Fällen zu Gunsten des Sophokles entschieden, von dem man nicht weiss, dass er seinem Nebenbuhler nachgesetzt worden ist. Zugleich mit beiden traten seit Ol. 81, 3 = 454 Aristarchos, seit Ol. 8, 2 = 451 Ion, seit Ol. 83, 2 = 447 Achäos, seit Ol. 87, 2 = 431 Euphorion, seit Ol. 88, 1 Iophon, und seit Ol. 91, 1 und 2 Agathon und Xenokles in die Schranken, ohne die vielen andern Kunstbewerber mitzuzählen, deren Thätigkeit auch in jene äusserst fruchtbare dramatische Periode fällt. Von den meisten Stücken des Euripides sind die chronologischen Bestimmungen verloren gegangen; unter den achtzehn noch vorhandenen ist Alkestis das älteste.

2. Die achtzehn erhaltenen Dramen des Euripides.

Alkestis. 1. Erst seit Kurzem ist die wichtige Di-

---

derholte Aufführungen der Dramen nach des Dichters Tode konnten nicht mit neuen Stücken anderer Tragiker um den Preis kämpfen und siegen; es müsste denn ein besonderes Gesetz, wie es in Bezug auf die Aeschylischen Dramen geschehen ist, ihnen diese Auszeichnung verschafft haben, wovon wir aber nichts wissen.

1) Mar. Par. Ep. 61.

2) Argum. Hippol.

3) Suidas, Moschopul. Die siegreiche Tetralogie soll aus der Iphigenia in Aulis, Alkmäon in Korinth und den Bakchen (Schol. Aristoph. Ran. 67), wovon schwerlich schon ältere Ausgaben vorhanden waren, bestanden haben. Um die scenische Chronologie der Eurip. Dramen hat sich übrigens Herm. Zirndorfer (de chronologia fabularum Euripidearum, Marb. 1839) nach dem ungenügenden Versuche Musgrave's (Eur. Vol. 1. 1778) neulich sehr verdient gemacht.

4) Man muss die Beharrlichkeit bewundern, mit welcher E. trotz dieser Opposition seinen Zweck verfolgte. Nicht nur den Komikern, sondern auch dem Publikum gegenüber behauptete er seine Stelle, so dass Valer. Max. 3, 7 ext. 1 ihn als erstes Beispiel von würdevoller Zuversicht aufführt, die ohne arrogant zu scheinen Achtung gebietet: *Ne Euripides quidem Athenis arrogans visus est, quum postulante populo, ut ex tragoedia quadam sententiam tolleret, progressus in scenam dixit, se ut eum doceret, non ut ab eo disceret, fabulas componere solere.* Er arbeitete langsam, und gestand einst dem Akestor (nicht Alkestis, wie bei Val. M. a. a. O. gedruckt ist), einem elenden Tragiker, welchen Aristophanes schon in den Wespen (1216 ibiq. Schol.) d. h. im Jahr

daskalie dieses Stücks zu unserer Kenntniss gelangt [1]. Sie lehrt uns, dass Alkestis die Stelle eines Satyrspiels nach der Trilogie „Kreterinnen, Alkmäon in Psophis und Telephos" einnahm, und unter dem Archon Glaukinos [2] Ol. 85, 3 = 438, also im siebenzehnten Jahre der dramatischen Laufbahn des Dichters, gegeben ward. Sophokles, welcher kurz vorher den Samischen Feldzug mit Perikles beendigt hatte, war Sieger. Euripides erhielt den zweiten Preis. In der chronologischen Folge der gesammten Euripideïschen Dramen scheint Alkestis den sechszehnten Platz eingenommen zu haben [3]. Vor der Tetralogie, wozu sie gehört, liegen also nur noch drei andere, wovon wir zwei der Zeit, aber nicht den Titeln nach, kennen. Was aber am meisten bei dieser Tetralogie auffällt, ist Alkestis an der vierten Stelle. Dieser Umstand verbreitet auf einmal ein helles Licht über die geringe Anzahl von eigentlichen Satyrspielen, welche fast allen Tragikern, mit Ausnahme des Pratinas, beigelegt werden. Wir lernen, dass namentlich Euripides in den wenigsten Fällen seine Didaskalie mit Satyrn schloss [4]. Dieses giebt uns den erwünschten Aufschluss über den Charakter mancher Tragödie, in welcher, wie eben in der Alkestis, die Alten eine Hinneigung

---

422, und in den Vögeln (31 ibiq. Schol.) d. h. 414 persifflirte, dass er in drei Tagen nicht über drei Verse zu Stande gebracht habe. Als dieser darauf triumphirend sagte, er habe in derselben Zeit mit der grössten Leichtigkeit 100 Verse gedichtet, bemerkte E. ganz ruhig, die 100 Verse würden wohl nur drei Tage leben, während die seinigen drei für die Ewigkeit gedichtet wären. *Alterius enim foecundi cursus scripta intra primas memoriae metas corruerunt; alterius cunctante stylo elucubratum opus per omne aevi tempus plenis gloriae velis feretur.*

1) Euripidis Alcestis ad cod. Vat. recensuit Guil. Dindorf. Oxon. 1834. Der Wahrheit am nächsten war bisher Fr. Wüstemann (Praef. ad Alc. p. XI ff.) in der Zeitangabe dieses Stücks gekommen. Vgl. Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 64 570 f.

2) Diod. 12, 30 nennt ihn Glaukides.

3) Argum. bei Dind. τὸ δρᾶμα ἐποιήθη IΞ, was Fr. Wilh. Glum de Euripidis Alcestide (Berlin, 1836. 8. p. 12) durch Conjectur in IE umgeändert hat. Wahrscheinlicher ist ις statt ιξ'. Die sehr problematische Sache ist noch keineswegs erledigt. Vgl. Firnhaber in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1837 p. 411. Ueber die Sitte der Didaskalien, die Dramen eines Dichters nach ihrer chronologischen Folge zu numeriren, s. auch Ranke Vita Aristoph. p. 167.

4) Er hinterliess nur acht Satyrspiele. Wenn er also auch nicht mehr als 18 Didaskalien aufführte, so hatten doch zehn davon keine eigentliche Satyrspiele, sondern Tragödien von heiterm Ausgange an der vierten Stelle. Vgl. oben p. 83. N. 3. 94. N. 2. 98.

zum Komischen fanden. Nicht bloss der heitere Ausgang ist es, worin diese Aehnlichkeit mit der Komödie besteht, sondern hauptsächlich auch die Charakterzeichnung einzelner Personen. So in der Alkestis gleich Anfangs die Figur des Todes dem Apollo gegenüber, und dann die bis zur Rohheit derbe Gestalt des Herakles, welcher am Ende, nachdem er sich von der edelsten Seite gezeigt hat, mit wahrhaft komischer Laune seinen Scherz mit Admetos treibt, und ihm, für welchen Alkestis freiwillig in den Tod gegangen ist, die verschleierte Gattin aus der Unterwelt zurückbringt und als neue Braut vorstellt. Dagegen ist der Charakter der Alkestis sehr rein und edel gezeichnet. Ihr Entschluss zu sterben, und die Art wie sie Abschied nimmt von ihrer Familie, wird auf eine höchst wehmüthig-rührende Weise dargestellt; und die Haltung des Chores, welcher aus Greisen von Pherä in Thessalien, wo das Stück spielt, besteht, kommt dem Ernste der vorzüglichsten Trauerspiele gleich, und bildet gerade das Gegentheil von dem, was man in einem Satyrdrama zu erwarten hat. Nebenperson ist Pheres, der greise Vater des Admetos, dem der selbstsüchtige Sohn Liebe zum Leben vorwirft, weil nicht er statt der jugendlichen Gattin für ihn in den Tod gegangen ist. Diese Scene ist etwas unzart, und scheint den tragischen Eindruck zernichten zu sollen, welchen die edle Aufopferung der Gattin gemacht hat. Eine Nebenrolle hat auch Eumelos, der Sohn der Alkestis, welcher mit dem Vater um den Tod der Mutter trauert. Ihm ist nur eine kleine lyrische Partie zu Theil geworden[1]. Die ganze Anlage des Stücks, worin nicht

---

[1] Die mythische Grundlage der Alkestis und die Oekonomie des Drama ist zuerst von Gottlob Wagner de Alcestide Euripidea (Leipzig, 1797. 8) erörtert worden. Manches hier sowohl als auch von Wieland (Alceste · mehr Wahrheit als Fabel, im Neuen Deutsch. Mercur 1792, 1, 2 p. 115—150), von R. P. Jodrell (Illustrations on the Alcestis of Eur. Lond. 1789) und von Kuinöl (Spec. obss. in Euripidis fabulam, quae inscribitur Alcestis. Leipz. 1785. 4.) vorgebrachte leidet jetzt eine Beschränkung, da durch die Entdeckung der wichtigen Didaskalie der Standpunkt ein anderer geworden ist. So fällt jetzt auch der Tadel weg, den die herbe Charakterzeichnung des Herakles erfahren hat; Hermann Praef. ad Monkii ed. Alc. p. XII ff. ad Eur. Cycl. p. VIII ff. Pflugk Prooem. ad Alc. p. 10 ff. J. H. Bremi in d. Schulz. 1829. p. 393—397 (Nr. 48). Befriedigend ist der Charakter und die Oekonomie des Ganzen beurtheilt worden von Glum de Eur. Alc. p. 39 ff. 57 ff. Vgl. da-

einmal die Annahme eines Tritagonisten nothwendig ist, und die Reinheit der Rhythmen deuten übrigens schon an und für sich, ohne das Zeugniss der Didaskalien auf einen frühen Ursprung der Alkestis, welcher der Antigone des Sophokles, dem ältesten Drama des Sophokles, sehr nahe liegt.

2. Ein Gegenstück zu dem edlen weiblichen Charakter der Alkestis bildete Aërope im ersten Drama derselben Tetralogie, welches nach dem Chore „die Kreterinnen" betitelt war. Die Bruchstüke davon sind nicht sehr beträchtlich [1]). Der Fluch, welcher auf dem Pelopidenstamme lastete, ging durch die Aufnahme der Aërope, einer Königstochter aus Kreta, in die Familie des Atreus in Erfüllung. Atreus hatte die vom Vater wegen Unzucht verstossene Tochter [2]) geheirathet. Aber sie buhlt mit dessen Bruder Thyestes, und übergiebt ihm noch dazu das Kleinod des Reiches, den Widder mit goldenem Vliess; worauf Atreus ihn aus dem Lande stösst. Dieses erzählte der Prolog. Die Handlung des Stücks selbst begann aber mit der Rückkehr des Thyestes [3]) nach Argos, wohin Atreus ihn unter dem Scheine der Versöhnung zurückgerufen hatte. Das scheussliche Mahl, welches Atreus ihm aus dem Fleische seiner eignen Kinder bereitete und die Ueberbleibsel davon den Hunden vorwarf, kommt noch in den Bruchstücken vor [4]). Aërope büsste vermuthlich ihre Schlechtigkeit mit dem Tode. Das zweite Stück der Tetralogie, Alkmäon in Psophis, drehete sich um den goldnen Halsschmuck der Eriphyle, welcher zum Verderben des ganzen Geschlechts des Amphiaraos in der Familie forterbte. Der Muttermörder Alkmäon, gleich dem Orestes von Wahnsinn getrieben und von den Erinyen verfolgt, findet nach langem Irren in Psophis Ruhe, nach-

---

gegen Firnhaber in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1837 p. 414—421, Jahn's Jahrb. d. Philol. 1837 B. 1 p. 278 ff., besonders aber H. Düntzer de Euripidis Alcestide in den Supplem. zu Jahn's Jahrb. der Philol. B. 5, 2 p. 192—204.

1) Matth. p. 129—134. Bentley Opusc. p. 471 ff. Welcker, in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1838 p. 227—234.

2) Sie ward dem Nauplios übergeben, um sie ins Meer zu werfen; dieser aber brachte sie nach Argos; Schol. Soph. Aj. 1297. Der Chor der Kreterinnen stand zu ihrer Herrin in demselben Verhältnisse, als die Phoenissen zu der Königsfamilie in Theben.

3) Vermuthlich in Lumpen gehüllt; Schol. Arist. Acharn. 432.

4) Athen. 3, 97 A. 14, 640 A. B. Bekker Anecd. Gr. p. 314, 5.

dem Phegeus, der König des Landes, ihn von der Blutschuld gereinigt und mit seiner Tochter Arsinoë vermählt hat. Aber ein Rückfall des Wahnsinns treibt ihn auf Befehl des Orakels zu den Quellen des Acheloos, wo er noch einmal gereinigt wird und eine zweite Frau, Kallirhoë, die Tochter des Acheloos, heirathet. Aber diese hat von dem berühmten Schmucke der Eriphyle gehört, und sendet ihren Mann nach Psophis zurück, um das Kleinod von seiner ersten Frau zu verlangen. So weit der einleitende Prolog des Stücks. Im Drama selbst trat nun Alkmäon in Psophis auf, um seiner Frau den geschenkten Schmuck unter dem Vorwande zu rauben, als habe das Orakel befohlen, denselben dem Delphischen Gotte als Beding seiner Heilung zu weihen. Doch die Lüge wird von seinem Diener enthüllt. Die Brüder der betrogenen Arsinoë morden den Alkmäon, und durch eine neue Verwickelung, die wir nicht mehr kennen, geht auch die Arsinoë und ihre Brüder, also das ganze Haus des Phegeus, unter[1]. Das dritte Drama endlich, **Telephos**, stellte die Heilung dieses bei der ersten verfehlten Landung der Achäer an der Mysischen Küste (welche sie für Troas hielten) von Achilleus verwundeten Helden dar[2]. Agamemnon ist mit seinem Bundesheere wieder nach Argos zurückgekehrt. Der verwundete Sohn des Herakles konnte einem Orakel zufolge nur von seinem Feinde geheilt werden, der ihm die schmerzliche Wunde schlug. Als Bettler kömmt er über Meer nach Argos, und erreicht seinen Zweck durch das Mitleid und die List der Klytämnestra, welche ihm erlaubt, ihr Kind Orestes aus der Wiege zu raffen, und dasselbe scheinbar mit dem Tode zu bedrohen, wofern seine Wunde nicht geheilt würde. Mithandelnde Personen waren Odysseus, Menelaos und Achilleus, und die Verwickelung bestand in dem Widerwillen der Achäer, welchen Telephos nur durch obige List ganz besiegen konnte[3]. Wir sehen

1) Apollod. 3, 7, 5. Paus. 8, 24, 4. Ovid. Met. 9, 405, vgl. mit den Fragm. bei Matth. p. 20—23. **Bentley** Opusc. p. 467 f. Von dem **Alkmäon in Korinth**, welchen **Böckh** (Gr. trag. princ. p. 20. 222) für eine zweite Ausgabe des ersten Alkmäon hält, wird weiter unten die Rede sein.

2) Oben B. 1 p. 371.

3) Hygin. f. 101. Dionys. Hal. de comp. verb. p. 426, vgl. mit den Fragm. p. 338—346 Matthiae. Den Telephos hat Aristophanes schon in

also, dass die Alkestistetralogie aus den verschiedensten mythischen Elementen zusammengesetzt war, in denen kein äusserer Fabelconnex statt haben konnte. Das gemeinsame Thema derselben aber in einem Charaktergemälde weiblicher Laster und Tugenden in den verschiedenen Abstufungen von der Schlechtigkeit einer Aërope an bis zur reinsten Tugend einer Alkestis suchen zu wollen, ist ein zu gewagtes Unternehmen [1].

Medeia. 1. Dieses Drama ist unter dem Archon Pythodoros Ol. 87, 2=431 in Athen von Euphorion als erstem und Sophokles als zweiten Mitbewerber besiegt worden. Die vollständige Tetralogie bestand aus Medeia, Philoktetes, Diktys und den Schnittern, einem Satyrspiele, welches das Alexandrinische Zeitalter nicht mehr erreicht hat [2]. Der Dichter war damals 49 Jahre alt. Ob er späterhin das Stück umgearbeitet habe, steht dahin [3]. Der Grammatiker Aristophanes bezeichnet dasselbe als die einzige vorhandene Ausgabe, deren Inhalt er so angiebt, dass dabei an keine zweite verschiedene zu denken ist. Medeia tödtet aus Hass gegen Iason, der sie verstossen und sich in Korinth mit Glauke vermählen will, die junge Braut, deren Vater Kreon und ihre eignen mit Jason gezeugten Kinder, und entflieht dann nach Athen zum König Aegeus. Weder Aeschylos noch Sophokles, obgleich beide die Zauberin Medeia auf ihrer Flucht von Kolchis und in Iolkos darstellten [4], hat diesen Theil der Medeiasage in Scene gesetzt [5]. Dikäarchos und Aristoteles bemerkten aber, dass der Tragiker Neophron aus Sikyon den Mythus schon auf dieselbe Art behandelt habe [6]; dadurch entstand späterhin die Behauptung, Neophron sei der Verfasser der Euripideïschen Medeia [7], und das gleichnamige Stück des Euripides sei ver-

---

den Acharnern d. h. Ol. 88, 4=425 persifflirt, und nachher noch öfters; Fritzsche zu d. Thesm. p. 188 f.

1) Schöll, Beiträge 1, 1 p. 130—137, vgl. p. 3. 34 f.

2) Aristoph. Byz. Argum. Med.

3) Aug. Ar. Wolper (de Medea Euripidis tragoedia correcta et denuo edita, Goetting. 1818. 8. p. 57) setzt die zweite Bearbeitung, welche wir jetzt noch besitzen, nach Ol. 91, 3 (oder vielmehr 92, 2).

4) Oben p. 349 f. 445 N. 6.

5) Arist. Byz. Arg. Med.

6) Argum. Med. und dazu Elmsley p. 68.

7) Diog. La. 2, 134. Suidas v. Νεόφρων, Eudok. p. 310, wo Νεοφῶν steht. Von der Medeia dieses Neophron sind nur noch 24 Verse

loren gegangen, weil Stellen daraus citirt würden, welche sich in dem vorliegenden nicht finden 1). Was die letztern betrifft, so zeigt eine genauere Ansicht derselben, dass sie nicht nothwendig aus einer verloren gegangenen Medeia des Euripides stammen, sondern aus dem Aegeus oder den Peliaden, worin Medeia ebenfalls eine Rolle hatte, entnommen sein können 2). Und es ist bekannt, dass die in einem Stücke sprechende Person oft statt des Dramentitels angeführt wird. Ferner erfahren wir, dass Euripides auf Veranlassung des Kallias, welcher vermuthlich aus der trefflichen Rhetorschule des Protagoras hervorgegangen war, die Form seiner Medeia mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und namentlich auch die melischen Partien nach dem Muster des Kallias eingerichtet hat 3). Wenn wir auch die Art nicht beurtheilen können, in welcher Euripides seine Medeia verschieden von den frühern Tragödien gedichtet hat, so ist doch der Umstand, dass auch Sophokles im Oedipus der Form des Kallias sich anschloss, von entscheidender Wichtigkeit in der Geschichte der tragischen Poesie, um so mehr, da wir erfahren, dass die Athener beide fast gleichzeitige Stücke mit besonderem Glanze aufzuführen gewohnt waren 4), obgleich die kostspielige Choregie mit dem Ausbruche des Peloponnesischen Krieges und mit der Schreckenszeit der Attischen Pest zusammen fällt.

2. Der Grundgedanke dieser Tragödie kann nicht zwei-

(Elmsley zu Med. 663. 1024. 1334) übrig, von denen kein einziger mit der Medeia des Euripides übereinstimmt. Uebrigens hatte man auch von dem ältern Euripides eine Medeia; oben p. 435 N. 7. Neophron brachte zuerst die Pädagogenrollen auf die Bühne (Suid. und Eudok.), und hatte auch hierin den Euripides (und Sophokles) zum Nachfolger. Wenn aber Suidas noch hinzufügt, Neophron sei von Alexandros dem Grossen hingerichtet worden, so hat er diesen Tragiker mit einem andern, Nearchos, verwechselt, wie aus v. *Καλλισθένης* erhellt.

1) Hemsterh. ad Hesych. v. *ἀπαιώνιστον*. Petit Misc. 6, 15. Boeckh Gr. trag. princ. p. 165 f., Hier. Müller, Medea (Erfurt 1811. 8.) p. 105 ff.

2) Dieses ist wenigstens das Ergebniss von Elmsley's Forschungen p. 73—75. Aristophanes (Ran. 1378) hatte keine andre als die jetzt noch erhaltene Medeia des E. vor sich.

3) Klearchos bei Athen. 7, 276 A. 10. 453 C. Bergk de rel. com. Att. p. 117 ff. vgl. oben p. 398 f. Kallias bediente sich schon des Ionischen Alphabets, welches zwar erst Ol. 94, 2 unter dem Archon Eukleides sanktionirt, aber doch von Sophokles und Euripides bereits angewandt worden ist, Athen. 10, 454 B. C.

4) Plut. de glor. Ath. 6 p. 349 A.

felhaft sein. Der Dichter wollte zeigen, welcher Verbrechen eine durch die schnödeste Undankbarkeit und Treulosigkeit ihres Gatten zur Verzweiflung gebrachte Frau fähig sei. Medeia hatte der allgemeinen Ueberlieferung zufolge aus Liebe zu Iason ihre Heimath verlassen, ihren eignen Bruder getödtet, ihrem Vater das Kleinod seines Reichs rauben helfen. Ihr verdankte Iason seine Rettung aus unvermeidlicher Todesgefahr und den glücklich erworbenen Siegesruhm. Ihn vor den Nachstellungen seiner Feinde zu schützen, hatte sie die Töchter des Pelias in Iolkos zur Zernichtung ihres greisen Vaters beredet, und dann mit ihrem zum zweiten Male geretteten Gatten einen neuen Zufluchtsort in Korinthos gefunden. Hier sollte sie aber die Marter der Eifersucht in überwältigendem Maasse erfahren. Iason will sie verstossen und sich mit der Königstochter des Korinthischen Landes verheirathen. Medeia fühlt auf einmal, dass sie, die Heimathlose, jetzt von der ganzen Welt verstossen ist. Heftig, unbesiegbar heftig, wie bisher ihre Liebe war, wird jetzt ihr Hass, ihre Rache. Wie Iason ihr durch seine Treulosigkeit alles geraubt hat, woran die Idee ihres Daseins gefesselt war, so will sie ihm jetzt alles entreissen, worauf er die Hoffnung seines neuen Glücks auf Kosten ihrer eignen Liebe zu gründen wähnt. Die ganze Gewalt ihrer Zauberkünste, welche sie bisher zu Iason's Heil angewandt hat, richtet sie auf den Gegenstand ihrer wüthenden Eifersucht und entsetzlichen Rache, und zerstört so das ganze Königshaus, mit welchem Iason sich verbinden wollte. Nicht genug. Sie wird selbst zur Kindermörderin, um ihrem treulosen Gatten auch die einzige Hoffnung seines gequälten Daseins zu rauben. Jetzt ist auch er heimathlos. Nach Iolkos durfte er eben so wenig zurückkehren, als Medeia nach Kolchis. Diese flieht nach Athen mit den Leichen ihrer beiden Kinder, um selbst den Anblick und den Besitz derselben dem Iason zu entziehen[1]).

---

1) An die Medeia schloss sich dem Fabelzusammenhange nach unmittelbar der Aegeus, dessen Handlung durch das Auftreten dieses Attischen Königs in der Medeia und durch die Zusicherung eines Zufluchtsortes, welchen er der Kolcherin in seinem Reiche darbietet, sogar auf das augenscheinlichste vorbereitet ist. Vor der Handlung der Medeia lag der Stoff der Peliaden, die in Iolkos spielten und den Tod des Pelias

3. Die Absicht des Dichters, in dieser Tragödie zugleich den milden Sinn der Attischen Gerechtigkeit, die gern den fremden Hülfsbedürftigen Asyl und Schutz verlieh, durch den Charakter des Aegeus zu verherrlichen, leuchtet ein, und der Chorgesang, welcher das Lob Athens in dieser Rücksicht ganz besonders zum Gegenstande hat [1], muss einen eben so günstigen Eindruck gemacht haben als das erste Stasimon in Sophokles' Oedipus auf Kolonos. Ueberhaupt gehören die melischen Chorpartieen in der Medeia zu den schönsten der Euripideïschen Muse und stehen überall in unmittelbarer Beziehung zur Handlung des Stücks. Auch die kommatischen Theile und die Monodieen der Medeia sind von ergreifender Wirkung. Man hat den Chor getadelt, dass er die Kindermörderin [2] an ihrer furchtbaren That nicht hindert, da er doch den Entschluss dazu kannte und in das Vertrauen der Kolcherin eingeweiht ist. Aber man bedenke, dass der Dichter von Anfang an die Theilnahme der Korinthischen Frauen an den Leiden der Medeia mit starken Zügen hervorzuheben sich bemüht, um das rasche Eingehen des Chors in die Pläne der Zauberin, welche ihr eignes Rachgefühl wegen des in ihr tief verletzten weiblichen Geschlechts auch auf ihre Frauen zu übertragen wusste, gehörig zu motiviren. Dem Chore erscheint Iason eben so verabscheuungswürdig als der Medeia selbst, und musste ihm durch die Kunst des Dichters auch so erscheinen, wenn überhaupt der

---

durch die Hände seiner eignen Töchter darstellten, die ihren Vater auf den Rath der Medeia in Stücke zerschnitten, um ihn durch den Zauber der Kolcherin wieder zu verjüngen. Was für eine herrliche Trilogie hätten also die Peliaden und Medeia mit dem Aegeus bilden können, der in Athen spielte und sich um einen misslungenen Mordanschlag der Zauberin gegen das Leben ihres Stiefsohnes Theseus drehete und wiederum mit der Flucht der Medeia endigte! Aber die Idee solcher Trilogien ist dem E. eben so fremd als dem Sophokles.

1) V. 806 ff.

2) Durch diese Dichtung des E. sind eine Reihe von Gemälden und plastischen Kunstwerken veranlasst worden, über die Böttiger sehr lesenswerthe Bemerkungen mitgetheilt hat in einer doppelten Prolusio de Medea Euripidea cum priscae artis operibus comparata, Weimar 1802. 1803 (Opusc. p. 363—397, wo noch die Skizze einer dritten Prolusio hinzugekommen ist). Vgl. Amalthea, B. 1 p. 169. Die hierher gehörigen Epigramme, 9 an der Zahl, beziehen sich fast alle auf das berühmte Gemälde des Timomachos, wofür Cäsar mit Einschluss des den Selbstmord des Aias darstellenden Gemäldes von demselben Künstler 80 Talente (114240 Thlr. Conr.) bezahlte, stehen in der Anthol. Planud. 135—143 Jacobs.

Plan des Stücks ohne Einwirkung göttlicher Mächte, die von der Handlung ganz fern gehalten sind, durchgeführt werden sollte. Der Charakter der Medeia ist aber in seiner ganzen leidenschaftlichen Heftigkeit mit den grellsten Farben gezeichnet[1]. Hier war Euripides recht in seinem Elemente. Man glaube ja nicht, er habe das Elend der Verbannung und der verletzten Vaterlandsliebe in der verzweiflungsvollen Lage der Medeia darstellen wollen[2]. Nach dem

---

1) Jacq. Hardion, Discours sur la Médée d' Euripide, in d. Mém. de l' acad. des inscr. T. 8 p. 243 f. J. C. Rapp über den Charakter der Medea des E. Altenburg, 1789. 8. H. Blümner über die Medea des E. Leipzig 1790. 8. Schlegel 1 p. 248.

2) So Ad. Schöll, Beiträge 1, 1 p. 137 ff. Um die ganze Medeiatetralogie als grosses Sittengemälde unter ein gemeinsames Thema zu bringen, hat dieser Gelehrte sich bewogen gefunden, den Grundgedanken derselben in dem Bande des Vaterlandes auf der einen, und in dem Fremden-Loose und Fremden-Rechte auf der andern Seite zu suchen. Der Philoktetes, welcher seiner Situation nach dem gleichnamigen Sophokleïschen Stücke entsprach (oben p. 415 ff.), soll, umgekehrt, wie in der Medeia, den Fall darstellen, wie die Gesammtheit treulos das einzelne Stamm- und Bundesglied verlassen, und an sein Unglück verrathen hat, dafür aber sich der Schicksalsvergeltung unterziehen und den Verstossenen versöhnen muss. (Dieselbe Idee liegt auch im Oedipus Coloneus des Sophokles). Der Grundriss dieses Drama bei Dio Chr. or. 52 (vgl. Gruppe, Ariadne p. 445 ff.) und die zahlreichen Bruchstücke daraus bei Matthiä beweisen nichts für diesen Grundgedanken, der sich noch viel weniger in den Ueberbleibseln des Diktys findet. Dieses Drama entsprach nämlich dem Polydektes des Aeschylos, und schilderte die Nachstellungen, welche dieser König von Seriphos seiner Schutzgenossin Danaë bereitete, während Diktys die heimathlose Verbannte, welche er einst mit dem neugebornen Perseus im Kasten eingeschlossen aus dem Meere gezogen hatte, gegen die Gewalt des Polydektes durch ein Asyl am Altare (wie Helena sich selbst in der gleichnamigen Tragödie) zu sichern sucht, bis der von der Mutter ersehnte Perseus von dem glücklich überstandenen Abenteuer, bei dem er nach der Berechnung des Polydektes den Tod finden sollte, zurückkehrt und den verrätherischen König mit seinem Anhange straft, den treuen Diktys aber auf den Thron von Seriphos sezte. Was endlich die Schnitter-Satyrn (Θερισταὶ σάτυροι) als Schlussdrama anlangt, so ist kein Bruchstück daraus erhalten. War Syleus nur ein andrer Titel für dieses Stück (Welcker Tril. p. 506. Nachtrag p. 302), so hatte der bei diesem Riesen zur Strafe als Knecht verdungene Herakles einen Hauptantheil an der Handlung, welche mit dem Tode des gegen Fremde so übermüthigen Ungeheuers schloss. Was Odysseus durch List an dem Kyklopen vollbrachte, das that Herakles an Syleus mit der Gewalt seiner Keule. In beiden Fällen waren Satyrn die Knechte der Riesen, und mochten im Syleus dieselbe Rolle spielen, als im Kyklopen des E. (S. d. Fragm. bei Matthiä oder Dindorf, ganz vortrefflich restaurirt von Ad. Schöll p. 160 ff.) Doch können wir uns Schnitter-Satyrn nur im Dienste des Lityerses denken, der ebenfalls seine an den Fremden verübten Greuelthaten (oben B. 2, 1 p. 92) durch die Keule des Herakles, seines zeitigen Knechts, büsste. S. Eichstädt de dramate

ihr von Iason zugefügten Unrechte muss das Andenken an die verlassene Heimath mächtig auf sie wirken und öfters in ihren Reden berührt werden, da sie sich nach einem Zufluchtsorte umsah, um dort nach vollbrachter Greuelthat, die sie von Anfang an im Sinne hat, Schutz gegen Verfolgung zu finden. Wer will solche beiläufige Gedanken, welche die dargestellte Situation nothwendig mit sich bringt, gleich zum leitenden Principe des Ganzen erheben? Auch im Aegeus kehrte dieselbe Lage der Medeia wieder; daher war auch dieses Stück voll von ähnlichen Gedanken über die verlassene und verletzte Heimath [1]. Was übrigens die Alten an dem Charakter der Medeia zu tadeln fanden, dass er nicht konsequent durchgeführt sei, und dass die Thränen, welche sie über die an Glauke und Iason zu vollziehende Rache noch vergiesst, einer so entschlossenen und bösartigen Zauberin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaft sich unterworfen hat, keineswegs ziemen [2], ist nicht gegründet; denn Euripides will die mächtige Zauberin nicht über das Wesen des in den Verhältnissen ihres Geschlechts schwachen Weibes hinwegsetzen. Zu den ergreifendsten Stellen des Drama gehören ja eben, nach dem Urtheile kunstverständiger Richter, die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That des Kindermordes [3].

Hippolytos. 1. Dieses Stück ist nach dem Zeugnisse der Didaskalien im dritten Jahre nach der Medeia unter dem Archon Ameinias Ol. 88, 1 = 428 gegeben. Es trug über unbekannte Dramen des Iophon und Ion den Sieg davon, daher zum Unterschiede von einem früher durchgefallenen Hippolytos desselben Dichters der Sieggekrönte Hippolytos genannt. Die ältere Ausgabe, welche anstössige Stellen

---

comico-satyrico, welcher den Inhalt des Daphnis oder Lityerses des Tragikers Sositheos (Athen. 10, 415 B.) ausführlich erörtert. Vgl. dazu Hermann's Forschungen, Opusc. T. 1 p. 44—59. Friebel, Satyrogr. p. 119 ff.

1) Stob. Flor. 58, 1 p. 155 Gaisf. Clem. Alex. Str. 6 p. 622 A. Sylb.

2) Argum. Med. mit Bezug auf V. 873 ff. Vgl. J. C. G. Cunerth de Eur. Medea v. 217—221. Görlitz, 1817. Progr. 4.

3) In scenischer Rücksicht ist der Drachenwagen merkwürdig, auf welchem Medeia mit den Leichen ihrer Kinder durch die Luft entflieht. Die Maschinenkunst, die E. auch sonst nicht verschmähte, konnte hier sehr vortheilhaft in Bewegung gesetzt werden.

in der Behandlung der persönlichen Liebeserklärung der Phädra enthielt, hiess der Verhüllte Hippolytos[1], wahrscheinlich nur eine willkührliche Benennung der Grammatiker, da das Stück ursprünglich schlechthin Hippolytos oder Phädra betitelt war, und in seiner ganzen Tendenz von dem völlig umgearbeiteten Drama ganz abwich. Dort erschien Phädra in der ganzen Verirrung ihres kranken Gemüths als freche Buhlerin auf die strafbarste Weise. Diese Darstellung unerlaubter weiblicher Begierden zog dem Dichter mit Recht den Unwillen des Aristophanes zu, welcher die Phädra öfters mit wahrem Abscheu erwähnt[2]. Selbst in den Bruchstücken, etwa zwanzig an der Zahl, ist fast von nichts als unerlaubter Liebe die Rede[3]. Euripides hatte also gewichtige Gründe, die grelle Zeichnung der stärksten aller Leidenschaften wo möglich zu verwischen, und in seiner neuen Darstellung das Zartgefühl seiner Zeitgenossen zu berücksichtigen, indem er das Schickliche und die sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Stoffe mehr beobachtete. Die Liebe der Phädra ist freilich noch immer mit starken Zügen hervorgehoben, wie Euripides denn überhaupt die grösste Meisterschaft in der Darstellung der Liebe und des Wahnsinns errungen hat[4]; aber dieses ist nur geschehen, um die erhabene Heldenschönheit des Hippolytos in dem vortheilhaftesten Lichte erscheinen zu lassen. Phädra bleibt gleich sehr, wie dieser, tragische Person, und ist noch mehr in den Vordergrund gerückt. Daher auch die neuern Bearbeiter desselben Stoffes ihre Dramen nach der Phädra benannt und mehr dem

---

1) Poll. 9, 50. Schol. Theocr. β', 10. Der Titel mochte seinen Grund in dem Verhüllen des Gesichts aus Schaam vor der schändlichen Liebe der Phädra haben, nicht darin, dass dem sterbenden Helden das Gesicht verhüllt wurde, was auch am Schlusse des vorliegenden Drama geschieht, und überhaupt bei jedem Todten statt fand.

2) Thesm. 153. 547. Ran. 1041. Hier heisst das Stück Phädra; so auch bei Stob. Flor. 63, 23, und Eustath. zu Il. p. 690, 41. Vgl. Bachmann zu d. Schol. Lips. ad Il. η', 446. Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 198 f. Ueber Sophokles' Phädra s. oben p. 440.

3) S. Matthiä p. 182 ff., welcher die grosse Verschiedenheit des ersten Hippolytos von dem zweiten, welche Valckenär (Praef. ad Hipp. p. XVII ff.) zu gering anschlug, über allen Zweifel erhoben hat. Vergl. Böckh Gr. trag. princ. p. 180 ff.

4) Longin. 15, 3 p. 58 Weiske: ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης, δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας, ἐκτραγῳδῆσαι, κἀν τούτοις, ὡς οὐκ οἶδ' εἴ τισιν ἑτέροις ἐπιτυχέστατος.

Seneca gefolgt sind, welcher sich den ersten Hippolytos des Euripides zum Muster gewählt zu haben scheint[1].

2. Das Drama spielt in Trözen, wo Hippolytos, der Phädra vor ihrer Ankunft daselbst schon bekannt, im Hause des Pitheus erzogen wurde. Die Einleitung giebt der Prolog, der nach Euripideïscher Art ausser der Handlung des Stücks liegt[2], und von der sonst im Drama nicht auftretenden Aphrodite gesprochen wird, die im vollen Bewusstsein ihrer Macht den Tod des Hippolytos als ihr Werk andeutet, um sich an Artemis und der spröden Keuschheit des dem Dienste dieser Göttin geweiheten Jünglings zu rächen. Man sollte nun hiernach erwarten, dass die Einwirkung des Göttlichen im Verlaufe der Handlung bedeutend hervortreten und der Tod des Hyppolytos geradezu als eine verdiente Strafe und als Schicksalsfügung erscheinen müsse. Auch tritt Artemis am Schlusse des Stücks auf, um den Theseus über den Verlusts eines edlen Sohnes, den der Vater, durch die Tücke der Stiefmutter verleitet, sich selbst geraubt hat, zu trösten und den Erblicheuen noch im Tode zu verherrlichen. Aber das Schicksal schwebt nicht drohend über der Handlung selbst, wie es bei Aeschylos der Fall gewesen sein würde; sondern ist ganz äusserlich gehalten und verräth keine tiefe poetische Intention. Der betrogene Theseus bittet den Poseidon, seinen Sohn umzubringen, wozu dieser auch gleich be-

---

1) Dieses ist nicht immer in den zahlreichen Monographien erwogen worden, welche eine Vergleichung der antiken und modernen Phädren angestellt oder auch das Stück des E. für sich oder mit Rücksicht auf Seneca betrachtet haben. Christ. Beier, *σύγκρισις ἐπικριτική* sive comparatio instituta inter Hippolytum Eur. et Senecae. Strassburg 1655. 4. Mich. Arn. Racine, Comparaison de l' Hippolite d' Euripide avec la tragédie de Jean Racine sur le même sujet, in d. Mém. de l'acad. T. 8. p. 300 ff. Ch. Batteux, Observations sur l' Hippolite d' Euripide et la Phèdre de Racine, Mém. de l'acad. T. 42 p. 452 ff. C. C. Wucherer de Euripidis Hippolyto, Erlang. 1791. 8. Abr. Blussé, Observationes in Euripidis Hippolytum, Leyden, 1792. 8. Csp. Dahl, Comparatio inter Hippolytum Euripidis et Phaedram Racini P. 1. 2. Upsala, 1799. 1800. 4. A. W. Schlegel, Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d' Euripide, Paris, 1807. 8., deutsch von H. J. v. Collin, Wien, 1808 8.

2) Der Prolog der Medeia greift nach der Art des Sophokles in die Handlung ein, was bei wenigen Stücken des Eur. der Fall ist. Ueber die Komposition des Hippolytos vergl. Gruppe p. 387 ff.; über die politische Tendenz desselben s. oben p. 406 f. Die Alten zählten den Hippolytos zu den vorzüglichsten Dramen des E. S. d. Argum.

reit ist, ohne mit der Absicht der Aphrodite überhaupt bekannt zu sein. Wir haben also die Mitwirkung dreier Gottheiten, von denen zwei der dritten zum Hohne den Untergang des unschuldigen Hippolytos beschleunigen, und wovon die eine, um ihren Verächter zu bestrafen, die Phädra als blosses Werkzeug ihrer Rache ebenfalls dem Tode weiht. Hier ist keine Motivirungkunst, wie wir sie oben bei Aeschylos und Sophokles fanden. Es waltet kein höheres Sittengesetz über das Ganze, worin die Einwirkung der einzelnen Gottheiten ihren Mittelpunkt fände. Unselbständig sind die hier eingeführten Gottheiten, und darüber ist die poetische Idee des Schicksals gänzlich verloren gegangen. Aber dem Stücke bleiben die glänzendsten Vorzüge in der Behandlung des Einzelnen. Der Artemisdienst in Hippolytos ist gleich anfangs mit wunderlieblichen Zügen gezeichnet. Der Chor der Trözenischen Frauen stimmt beim Auftreten mit ein in die Verherrlichung der keuschen Göttin, wendet aber bald darauf seine Theilnahme der unglücklichen Phädra zu, deren Wesen durch das heimliche Feuer, welches sie im Innersten nährt, fast aufgelöst erscheint. Schön ist die Unruhe ihrer unbändigen Leidenschaft gemalt; unendlich schön sind aber auch einige der Chorlieder, namentlich das Stasimon auf Eros [1]).

Die Troërinnen. 1. Die Dramen, welche mit den Troërinnen zusammen eine Tetralogie bildeten, folgten in den Aufführungsverzeichnissen in dieser Ordnung auf einander: Alexandros, Palamedes, Troërinnen, Sisyphos Satyrspiel. Dieser Didaskalie setzte Xenokles Ol. 91, 2 = 415, im Jahre der unglücklichen Unternehmung gegen Sikelien, den Oedipus, Lykaon, die Bakchen und das Satyrspiel Athamas entgegen und war Sieger [2]); ob durch Unverstand, oder durch Bestechung der Kampfrichter, stehe dahin, bemerkt der Berichterstatter; beides sei aber gleich unziemend und der Athener gleich unwürdig [3]).

---

1) V. 530—569. Die Nachfolger des Euripides stehen ihm hierin sehr nach. J. C. J. Harles Comparatio chori Euripidis cum Senecae choro in utrinsque Hippolyto. Erlang. 1791. 8.

2) Aelian. V. H. 2, 8.

3) Aelian. a. a. O. Krause, Olympia p. 397. 405.

Die Entscheidung über die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit dieses Urtheils ist unserer Zeit durch den Verlust der Akten unmöglich gemacht. Es mochten ausser dem verschiedenen Kunstwerthe beider Tetralogien auch politische Gründe mitwirken, um dem **Xenokles**, von dessen Tragik sonst nicht viel Gutes erzählt wird[1]), den Sieg über Euripides zu sichern. Die drei Tragödien des Euripides könnten beim ersten Anblick an eine Trilogie im Aeschylischen Sinne des Worts erinnern, da sie alle drei selbst der Zeitfolge nach aus dem Troischen Fabelkreise entnommen sind. Im Alexandros, dessen Inhalt dem gleichnamigen Stücke des Sophokles entsprach[2]), wird der Anfang des Troischen Krieges in die Rettung des Paris gesetzt, welchen der Vater, weil Hekabe während ihrer Schwangerschaft einen Feuerbrand zu 'gebären geträumt hatte, am Ida aussetzen liess, um ihn einem sichern Tode zu weihen. Dem Andenken des todt geglaubten Knaben stiftet Priamos Leichenspiele, und als einst die Knechte des Königs zur Feier dieser Spiele

---

1) Er überlebte den E., wie aus der Verwünschung bei Aristoph. Ran. 86 hervorgeht. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir vom Schol., dass er der Sohn des **Karkinos**, ebenfalls eines Tragikers, war (vergl. Thesm. 440 ibiq. **Fritzsche**): κωμῳδεῖται ὡς ἄξεστος ἐν τῇ ποιήσει καὶ ἀλληγορικός, Suid. v. ἄξεστος. Seine Brüder hiessen Xenokleitos und Xenotimos, wozu d. Schol. Rav. (Vgl. zu Pax 289) noch den Datis hinzufügt. Er übte zugleich die Schauspielerkunst mit einem Namensvetter. Von beiden wurde aber noch ein dritter Xenokles unterschieden, φαύλου μὲν πατρός, τῷ δὲ δήμῳ Χολαργεύς. Aristophanes persifflirt überall nur Einen Xenokles, von dem er (Thesm. 169) sagt: ὁ δὲ Ξενοκλέης ὢν κακὸς κακῶς ποιεῖ, und ihn zu einem Tausendkünstler macht (Thesm. 440 Pax 769 ibiq. Schol.), entweder weil er ein Schlaukopf war, oder die Maschinenkunst bei der Aufführung seiner Dramen sehr in Anspruch nahm. Vgl. den Komiker Plato beim Schol. zu Arist. Pax 769, u. Pherekrates, Schol. Arist. Nub. 1500. Suid. v. σφυράδες. Seine Brüder sollen tragische Tänzer gewesen sein. Von ihm selbst wird ausser der oben genannten Tetralogie noch ein **Likymnios** erwähnt, worin die Rollen Tlepolemos und Alkmene vorkamen; Arist. Nub. 1260—1274 ibiq. Schol. Es ist wahrscheinlich, dass Xenokles den Tlepolemos selbst spielte und auch in Dramen des Sophokles, z. B. im Amphiaraos auftrat. Schol. Arist. Vesp. 1510. Nub. 1274. **Meineke** hist. crit. com. Gr. p. 515 ff. **Fritzsche** zu Arist. Thesm. p. 56 f. 163. Uebrigens wusste man schon im Alterthume nicht recht, ob das Drama Μύες von Xenokles oder Karkinos war. Der Dichter brüstete sich sehr damit, ward aber besiegt, und seine Maus frass die Katze, wie der Schol. zu Arist. Pax. 771 (795) sagt. Vielleicht entsprach diese tragische Maus dem Stoffe des Polyidos des Euripides oder den Kreterinnen des Aeschylos. Oben p. 345 f. **Bergk** reliq. comoed. Att. 149 f. vermuthet **Minyer**.

2) Oben p. 426 f.

dem als unbekannten Hirten herangewachsenen Fürstensohne den besten Stier aus seiner Heerde fortführen, stellt sich der entrüstete Jüngling selbst als Preisbewerber ein und siegt. Die überwundenen Königssöhne, um sich für diese Schmach an dem verwegenen Knechte zu rächen, ziehen das Schwerdt, und der Sieger rettet sich vor dem Mordstahl des Deiphobos an den Altar des Zeus, wo Kassandra ihn erkennt, und mit prophetischem Geiste die Zukunft eröffnet. Priamos, von dem Choro, der auf Paris' Seite stand, unterstützt, nimmt den wiedergefundenen Sohn in seine Familie auf, und will nun von der Zeit erwarten, ob er wirklich zum Unheile seines ganzen Reiches gerettet worden ist [1]. Zeigte uns nun das zweite Stück den Paris wiederum als Hauptperson, und zwar in einer Lage, wo der erste Schritt zu dem befürchteten Unheil von ihm bereits geschehen wäre, oder wenigstens die Konsequenz des Schicksals in der verderblichen Rettung des Paris bedeutsam hervorträte, so könnte man allerdings auf eine innere poetische Verknüpfung der Trilogie schliessen [2]. Aber obgleich im Mittelstücke, Palamedes, Odysseus als ränkevoller Mensch dargestellt wurde, dem der unglückliche Held der Tragödie seinen schmählichen Untergang verdankte, und der durch die Gewandtheit seiner Zunge selbst den Agamemnon und Aias zu seinen Zwecken zu bereden wusste [3], so stand doch sein Handeln in dieser Tragödie in gar keiner Beziehung zum Untergange Troja's. Dass Hekabe in den Troërinnen es für ein Uebermaass ihrer unendlichen Leiden hält, gerade dem Odysseus als Beute zugefallen zu sein [4], hängt eben so wenig mit der Idee des Schicksals zusammen, welches den Untergang Troja's durch die Geburt und die wunderbare Rettung des Paris beschlossen hatte. Die Ausfälle der Hekabe auf Odysseus' Charakter im Schlussdrama sind also keine Erinnerungen an das Mittelstück. Weit deutlicher sind

---

1) So Hygin. f. 91, und die ziemlich zahlreichen Bruchstücke des Alexandros bei Matthiä p. 33—40. Vgl Osann in F. A. Wolf's Litt. Analekten T. 2 p. 329. Euripides hatte hier Gelegenheit über den Adel der Geburt und des Geistes ausführlich zu reden, wie aus mehrern Fragm. hervorgeht.

2) Diese hat Ad. Schöll (Beiträge 1, 1 p. 47—69) zu erweisen gesucht.

3) S. oben p. 343. 431.

4) V. 278 ff.

z. B. die Beziehungen der Medeia auf die Peliaden und den Aegeus, so dass man hier nicht nur einen äussern Fabelzusammenhang, sondern auch eine innere poetische Verknüpfung fast mit Nothwendigkeit annehmen müsste, wenn man nicht wüsste, dass die Peliaden 24 Jahre vor der Medeia gegeben sind. Im Palamedes dagegen konnte weder das eine noch das andre der Fall sein [1]. In einem sehr schönen Zusammenhange mit der Schicksalsidee des Alexandros steht aber das Schlussdrama, die Troërinnen. Die Fackel, welche Hekabe einst im Traume zu gebären wähnte, hat jetzt Ilion und die hohe Burg des Priamos in Flammen gesetzt. Der greise König ist an dem Altare, an dem einst Paris sich rettete und vom Vater erkannt ward, unter dem Schwerdte des Feindes gefallen. Hekabe selbst erscheint unter der Schaar der Kriegsgefangenen als Sklavin des stolzen Feindes; zugleich mit ihr Kassandra und Andromache, die noch zuletzt die Botschaft von dem Tode ihres Astyanax erhält und die kleine Leiche auf dem Schilde ihres Hektor bestatten lässt; — ein Bild von herzzerreissendem Jammer. Dazu kommt noch die Nachricht von der Opferung der Polyxene, die als Grabesbraut dem Schatten des Achilleus geweiht war. Alle diese Ereignisse, welche hier zusammengedrängt sind, schliessen mit der Abführung der Sklavinnen nach den segelfertigen Schiffen, während die eroberte Stadt in Flammen aufgeht [2].

2. Der ganzen Troischen Didaskalie eine direkte poli-

---

1) Die Bruchstücke (p. 245—250 Matthiae; vgl. Otto Jahn, Palamedes p. 9 ff. 41 f. Welcker in d. Zeitschr. für die Alterthumsw. 1838 p. 212—218) drehen sich grösstentheils um die Erfindungen des Palamedes. Der Schol. zu Arist. Av. 843 sagt, dieses Stück sei kurz vor den Vögeln aufgeführt worden, was mit der von Aelian erhaltenen Didaskalie genau übereinstimmt. Valckenär, Diatr. p. 190. Auch von den Troërinnen berichtet d. Schol. zu Aristoph. Vesp. 1317 in Uebereinstimmung mit Aelian, sie seinen 7 Jahre nach den Wespen gegeben. Eine Theateranekdote behauptet, das Attische Publikum sei bei einer Stelle (Diog. La. 2, 44. Argum. Isocr. Busir. p. 247 Bekker) dieses Drama lebhaft an den Tod des Sokrates erinnert worden und in Thränen ausgebrochen. Da nun Sokrates erst 16 Jahre nach der ersten Aufführung des Palamedes den Giftbecher trank, so muss jene Stelle bei der spätern Wiederholung des Stücks eingeschoben sein (Böckh Gr. trag. princ. p. 185), oder sie gewann damals erst nach dem Tode des Sokrates eine neue Wichtigkeit (Hermann ad Arist. Nub. p. XXXVI. f.).

2) Ueber die dramatische Verbindung dieser Scenen zum Eindrucke eines Ganzen hat Ad. Schöll p. 517 ff. mit vieler Einsicht gesprochen. Vergl. Schlegel B. 1 p. 249 f. Gruppe 377 ff.

tische Tendenz unterzulegen und auf bestimmte historische Thatsachen zur Zeit der Kriegsunternehmung gegen Sikelien zu beziehen, scheint bei der bloss hypothetischen Annahme eines innern Zusammenhanges der drei Tragödien, denen sich in gleichem Sinne auch noch das Satyrspiel Sisyphos angeschlossen haben soll[1], etwas zu gewagt, besonders wenn man die Verfolgung des Alkibiades und andrer Athener wegen Religionsfrevel mit in Anschlag bringt[2]. Aber hiermit soll keineswegs die historische Bedeutung der Troërinnen geläugnet werden. Man könnte sogar geneigt sein, den Grund, wesshalb Euripides mit dieser Didaskalie durchfiel, in einer zu deutlichen Bezeichnung damaliger Verhältnisse zu suchen, wenn nicht die Titel der Stücke des Xenokles, die den Sieg davon trugen, zum Theil auch eine noch absichtlichere Wahl der Stoffe zur Bezeichnung der zeitigen Religionsfrevel hindeuteten und dieselbe Tendenz verriethen. Oedipus büsst die Verachtung des Orakels durch die entsetzlichsten Leiden, obgleich er keineswegs als Religionsfrevler erscheint, und auch von Sophokles so nicht geschildert wird. Aber um so bestimmter treten Lykaon[3] und Pentheus in dem zweiten und dritten Stücke als solche hervor; und zum Schlusse erschien noch Athamas in Bakchischer Raserei, wie Lykurgus bei Aeschylos, oder auch zum Altare des Zeus geschleppt und von Herakles gerettet[4]. Doch für einen innern poetischen Konnex spricht diese äussere Aehnlichkeit der aus sehr verschiedenen Fabelkreisen gewählten Stoffe durchaus nicht; und man kann überhaupt von einem dramatischen Kunstwerke, welches bis auf den Titel gänzlich un-

---

1) Der Inhalt desselben ist gänzlich unbekannt. Ein Paar verstümmelte Verse (Suidas v. χαίρω) wünschen dem Sohne der Alkmene zu der Bestrafung eines Frevlers Glück. Daraus erhellt, dass Herakles eine Rolle im Sisyphos hatte. Ob aber dieser bestrafte Frevler Sisyphos selbst war, steht dahin. Vgl. oben p. 332. Schöll p. 121 ff. Was sonst aus dem Sisyphos des E. citirt wird (Plut. de plac. philos. 1, 7 p. 880 E.) stammt aus der Tragödie Sisyphos von Kritias; Sext. Emp. adv. mathem. 9, 54 p. 562.

2) Den Versuch hat Schöll gemacht p. 69—124. Von Seiten des Religionsfrevels lassen sich auch die Bakchen und der Hippolytos auffassen; und dass E. mit feinem Kunstverstande die Beziehungen der Mythen auf die Gegenwart hervorzuheben wusste, bezeugen die Alten selbst (Böckh Gr. trag. princ. p. 179).

3) Apollod. 3, 8, 1 ibiq. Heyne.

4) Herod. 7, 197. Schol. Arist. Nub. 256.

tergegangen ist, keine Vermuthung aufstellen, die allgemein befriedigend wäre.

Helena. 1. Im dritten Jahre nach den Troërinnen gab Euripides seine Helena zugleich mit der Andromeda 1). Von den andern beiden Stücken dieser Didaskalie ist nichts bekannt. Ein gemeinsames Thema mit Bezug auf die Zeitverhältnisse kann aber der Dichter in zwei so verschiedenartigen Stoffen schwerlich durchgeführt haben. Die Tendenz der Andromeda, die schon Phrynichos und Sophokles auf die Bühne brachten 2), ist aus der Parodie des Aristophanes 3) und aus den ziemlich zahlreichen Bruchstücken noch deutlich zu ersehen. Die Verwickelung bestand nicht sowohl in der Art der Rettung der dem Seeungeheuer ausgesetzten Jungfrau — denn diese konnte mit dem Medusenhaupte leicht vollzogen werden — als vielmehr in dem starren Willen des Vaters, welcher dem Retter seine Tochter nicht zur Gattin geben wollte, weil er sie früher einem andern versprochen hatte 4). In den lebendigsten Zügen war die gegenseitige Liebe des Perseus und der Andromeda dargestellt und dieses Thema behandelten auch die berühmten Chorlieder dieser Tragödie 5).

---

1) Schol. Rav. ad Arist. Thesm. 1012. Die Zeit der Andromeda fällt in das achte Jahr vor die Frösche des Arist. Schol. Ran. 53. Als die Vögel gegeben wurden (d. h. Ol. 91, 3 = 413) existirte die Andromeda noch nicht; Schol. Av. 347; als aber die Thesmophoriazusen auf die Bretter kamen, d. h. sechs Jahre vor Euripides' Tode (Schol. Thesm. 197) Ol. 92, 2 = 411, hatte Andromeda dieselben eben verlassen (Thesm. 1060); und in dieser Komödie wird Helena die neue genannt (830), was der Schol. von der kurz vorher statt gehabten Aufführung dieses Stücks versteht; also Ol. 92, 1. Vgl. Hermann Praef. ad Hel. p. VIII. Heinisch Proleg. ad Hel. p. 60 ff. Clinton 1 p. 77 ed. II. Fritzsche ad Thesm. p. 309 ff.

2) Oben p. 443 N. 2. Die Sophokleïsche Andromeda hällt Fritzsche ad Thesm. p. 517 für ein Satyrspiel.

3) Thesm. 1012 — 1133, wo Fritzsche (p. 417. 420. 494 — 517) ausführlich über das Thema und den Zusammenhang der erhaltenen Fragm. der Andromeda handelt.

4) Nämlich dem verhassten Phineus, Apollod. 2, 4, 3. Ovid. Met. 5, 10. Dieser trat ohne Zweifel in dem vielbewunderten (Nikobule bei Athen. 12, 537 C. E. Lukian. quomodo hist. sit scrib. §. 1. Bergk, reliq. comoed. Att. p. 133.) Drama des E. dem Kepheus zur Seite als erbitterter Gegner des Perseus auf. Fritzsche p. 438. 491. 403 f. Livius Andronicus übertrug das Stück ins Lateinische.

5) Der Chor bestand aus Aethiopischen Jungfrauen, welche Mitleid zu der an dem Felsen geschmiedeten Andromeda (zur Sühne der Schuld ihrer Mutter Kassiopeia, die sich den Nereiden gleich stellte) geführt hatte. Arist. Thesm. 1015 ibiq. Fritzsche p. 418. 437.

Nur der grosse Beifall, welchen der Dichter hierdurch erlangte, scheint den grossen Komiker zu der Parodie bewogen zu haben, welche vermuthlich die Ursache gewesen ist, dass der Andromedamythus nachher nur in Komödien behandelt wurde [1]. Im Grunde scheint aber dem Aristophanes diese Tragödie nicht so sehr missfallen zu haben, als die Thesmophoriazusen vermuthen lassen; denn in den Fröschen lässt er den Gott der tragischen Kunst aus Sehnsucht nach der Andromeda in die Unterwelt hinabsteigen, um den Verfasser wieder herauf zu holen [2]. Anders steht es mit der Helena, an welcher sich die ganze Schärfe der Aristophanischen Spottlust erprobt hat [3]. Dadurch müssen wir uns aber in unserm Urtheile über dieses Drama nicht bestechen lassen [4]. Der Stoff desselben ist, soviel wir wissen, nur von Euripides dramatisirt worden; daher man seine Helena mit Recht die neue nennen konnte. Denn im direkten Widerspruche mit Homer und dem epischen Kyklos zeigt er uns dieselbe während des Trojanischen Krieges nicht in Ilion als Gemalin des Paris, sondern auf der Insel Pharos vor den Mündungen des Nils, zuerst in der Gewalt des gerechten Proteus, dann in der des Theoklymenos, eines leidenschaftlichen Prinzen, dessen verstorbenem Vater die keusche Gattin des Menelaos von den Göttern anvertraut war, um sie dem rechtmässigen Besitzer dereinst wieder auszuliefern. Paris ist von der Gemalin des Zeus aus Rache gegen die für schöner erklärte Aphrodite um den Preis seiner Beurtheilung geprellt. Er hat nicht die schönste Frau aus Sparta entführt; nein, es ist nur ein luftiges Phantom, welches er umarmt, und um dessen Wiedererlangung das verbündete Hellas zehn Jahre gekämpft hat. Seit Ilion's Eroberung sind bereits sieben Jahre verflossen, während Menelaos mit

---

1) Meineke hist. crit. com. Gr. p. 323. Fritzsche p. 415 ff.

2) V. 53 ff. Auch dieses ist ein Beweis von der grossen Popularität dieser Tragödie.

3) Thesm. 855—946. An diesem einzigen Beispiele lässt sich das Wesen der antiken Parodie recht eigentlich erkennen; denn die übrigen parodirten Originale liegen nicht mehr zur Vergleichung vor.

4) Schlegel B. 1 p. 261 ff. Fr. v. Raumer, Vorlesungen über die alte Geschichte 1821 B. 2 p. 370 ff. Hermann Praef. ad Hel. p. XIV. Pflugk, Prooem. ad Hel. p. 9 ff. Heinisch, Prolegomena ad Euripidis Helenam (Breslau, 1825) p. 24—39.

dem luftigen Phantome auf dem Meere umherirrt; endlich wird er nach Aegypten verschlagen, sucht Schutz und Hülfe in demselben Pallaste, wo die wahre Helena kaum noch länger ihre Unschuld gegen die Gewalt des zudringlichen Prinzen am Grabmale des verstorbenen Proteus sicher stellen kann; eine rührende Erkennungsscene erfolgt, nachdem das Verschwinden des luftigen Phantoms die Wahrheit bestätigt hat; dann wird von der wiedergefundenen Gattin ein Plan zur Entweichung aus der Gewalt des eifersüchtigen Theoklymenos, der bisher alle dorthin verschlagenen Hellenen hat morden lassen, entworfen; die Flucht gelingt; der rasende König will seine Schwester Theonoë wegen der den Entflohenen geleisteten Hülfe ermorden, wird aber durch das Erscheinen der Dioskuren, der Brüder der Helena, verhindert und besänftigt, weil er einsieht, dass alles göttliche Schickung war [1].

2. Die mythische Grundlage zu dieser Dichtung, die man eine Ehrenrettung der vielbesungenen Helena nennen kann, stammt offenbar aus Aegypten [2], und war schon lange vor Euripides in der lyrischen Palinodie des Stesichoros zu finden [3]. Bedeutsam hebt der Dichter den sehr nahe liegenden Gedanken hervor, dass alle Schicksalssprüche der Hellenischen und Troischen Wahrsager, welche so oft in der Geschichte des Ilischen Krieges zur Sprache kommen, eigentlich nur auf Lügenrednerei beruhen, da kein einziger die wahre Sachlage erkannt habe, und desshalb das edelste Heldenblut umsonst vergossen sei [4]. Zeus liess dieses nur

---

1) Das Stück schliesst also mit dem Heranschweben eines Wolkenwagens, auf welchem Kastor und Pollux als *dii ex machina* sitzen. Ueber diese scenische Maschinenkunst s. Böttiger's Progr. Deus ex machina in re scenica veterum illustratus, Weimar, 1800 (Opusc. p. 348—362).

2) Herod. 2, 112 — 118 ibiq. Bähr.

3) Oben B. 2, 2 p. 47 ff. 69 f. Vgl. Heinisch, Proleg. ad Hel. p. 4—23. Pflugk, Prooem. ad Hel. p. 7 f. Hermann Praef. ad Hel. p. VIII ff. Lehrs über die Darstellungen der Helena in der Sage und den Schriftwerken der Griechen, in den Abhandl. der Königl. deutschen Gesellschaft zu Königsberg. Sammlung II. 1832 p. 109 ff.; besonders aber Fritzsche de palinodia Stesichori, im Index lectt. Rostock, Oct. 1837 (zu Aristoph. Thesmoph. p. 569—577), J. Geel im Rhein. Mus. 1839 p. 1—15. Die astronomische Auslegung des Helenamythus von Uschold (Bedeutung der Helena und ihrer Wanderungen in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1833 p. 837 ff.) lassen wir, wie billig, auf sich beruhen.

4) V. 761—777.

in der Absicht geschehen, um die Erde von ihrer Uebervölkerung zu befreien und den Tapfersten der Hellenen durch Ruhm zu verherrlichen [1]). Wem fällt hierbei nicht der Unfug der Orakeldeuter und Wahrsager ein, welche dem Attischen Volke gerade in jener Zeit, als der Plan zu diesem Drama entworfen werden mochte, sehr verhasst erschienen [2]), weil die Sikelische Expedition, an deren Spitze man anfangs mit den glänzendsten Verheissungen eines siegreichen Ausganges den Alkibiades gestellt hatte, völlig misslungen war! Aber diese einzelne historische Anspielung darf nicht zu der Vermuthung führen, als habe die ganze Tragödie durch und durch eine politische Tendenz, die doch dem Dichter als Nebensache erscheinen muss, sobald es auf dramatische Gestaltung des mythischen Stoffes selbst ankommt. In der Darstellung desselben zeigt sich nun die Kunst des Euripides in einem sehr vortheilhaften Lichte. Obgleich die Verwickelung des Ganzen vom Unglücke zum Glücke umschlägt, wie in der Andromeda und andern Tragödien, und der Mythus an und für sich wenig tragisches Interesse darbietet, so hat doch der Dichter gezeigt, was sich aus einem undankbaren Stoffe machen lässt [3]). Auch nimmt der Chor der Hellenischen Mädchen, welche der Helena als Dienerinnen zur Seite stehen, diejenige Stellung zum Ganzen ein, welche man in den besten Tragödien der Alten findet. Sein Erscheinen ist trefflich in der Parodos motivirt; im ganzen Verlaufe der Handlung zeigt er die regste Theilnahme an der unglücklichen Lage der Helena, klagt mit ihr in überströmenden lyrischen Ergüssen, tröstet sie, und giebt ihr den wohlmeinendsten Rath. Eigenthümlich ist das Abtreten des Chors aus der Orchestra [4]), um im Innern des Pallastes die Theonoë zu befragen; dadurch hat das Stück eine Epiparodos

---

1) V. 40, übereinstimmend mit dem Kyprischen Gedichte; oben B. 1 p. 367.

2) Thukyd. 8, 1 ibiq. Goeller.

3) Ausführlich entwickelt ist die Kunst des Dichters von Wieland, Grundriss und Beurtheilung der Tragoedie Helena, im Neuen Att. Mus. B. 2 (1808) p. 3—90; zuletzt von Firnhaber, über die Composition der Tragödie Helena, in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1839 p. 1—13. 201—211.

4) Gleich nach der kommatischen Parodos, noch vor der schönen Monodie der Helena (366 ff.) *ἰὼ Τροία τάλαινα!*

erhalten, wie die Eumeniden des Aeschylos, jedoch ohne Wechsel des Schauplatzes[1]. Die Gesänge von der Bühne zwischen Menelaos und Helena zeichnen sich sowohl durch ihren ächt lyrischen Inhalt, als auch durch ihre kunstreiche rhythmische Gestalt aus[2]. Die drei Stasima, welche das Stück zählt, stehen mit der Handlung desselben in enger Verbindung. Dieses leidet bei dem ersten und letzttn keinen Zweifel[3]. Im zweiten aber, dessen Schluss verstümmelt ist, wird der Zorn besungen, womit Demeter die ganze Schöpfung strafte, als sie die geraubte Tochter nicht finden konnte. Hier ist nun zunächst zu bemerken, dass Demeter als identisch mit der Phrygischen Göttermutter gefasst ist, deren Dienst im Zeitalter der Tragiker nach Athen verpflanzt worden ist. Diese Phrygische Gottheit zürnt aber auch auf Helena, weil durch ihre Schuld der Phrygische Königssitz zerstört worden ist. Der Chor fordert daher die Helena in der zweiten Antistrophe, deren Schluss leider verstümmelt ist, auf[4], die beleidigte Gottheit zu versöhnen. Wie gefährlich ihr Zorn sei, zeigt er an den Schrecknissen, die sie überall verbreitete, als Pluto ihre Tochter geraubt hatte.

O r e s t e s. 1. Wie Aeschylos seine dramatische Laufbahn in Athen mit der Oresteia beschloss, so ist auch die letzte Didaskalie des Euripides in seiner Heimath Orestes gewesen. Sie fällt zwei Jahre vor des Dichtes Tode[5] unter den Archon Diokles Ol. 93, 1 = 408. Dem Inhalte nach entspricht sie den Eumeniden des Aeschylos. Aber wie verschieden ist hier derselbe Stoff behandelt! Wie verschieden ist die ganze innere Einrichtung beider Dramen! Aus den Heiligthümern der Götter, welche sich des von unendlicher Seelenangst gequälten und von dem grausigen Erinyenchore überall verfolgten Muttermörders annehmen und den zerrütteten Zustand seines Geistes durch eine gerechte Entscheidung herzustellen suchen, ist der Schauplatz bei Euripides in eine Familienscene umgewandelt. Orestes er-

---

1) Oben p. 494 f. 202.

2) Dieses hat besonders H e r m a n n gezeigt. Vgl. A. A. K r e t s c h m a r diss. in Euripidis Helenae carmen melicum v. 633—704. Halle, 1826. 4.

3) F i r n h a b e r a. a. O. p. 9 f. B a m b e r g e r, Euripidis carmen melicum in Hel. 1124 ff. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1839 p. 337—363.

4) V. 1374—1388.

5) Schol. Orest. 361. 760 p. 344. 406 Matth.

scheint nicht auf der Flucht, von den Erinyen, d. h. von seiner eignen Gewissenspein, verfolgt, sondern er liegt nach dem Paroxysmus des Wahnsinns erschlafft vor dem väterlichen Pallaste in Argos, wo er die That begangen, und Elektra sitzt zu seinen Füssen. Um ihre Leiden zu mildern und sich theilnehmend nach dem Schicksale des Bruders zu erkundigen, tritt der Chor der Argivischen Jungfrau auf. Dadurch gewinnt die erste Scene sehr an dramatischem Effekt, welchen die Alten überhaupt in der Anlage dieses Stücks erkannten. Alle Verwandte des erschlagenen Herrscherpaares, der Vater der Klytämnestra, der Bruder des Agamemnon nebst Gemalin und Tochter, versammeln sich im Verlaufe des Stücks um Orestes, der wenigstens von Menelaos [1]) Beistand gegen Tyndareus und die Argeier, die ihn strafen wollen, erwartet. Da er sich getäuscht sieht, wendet sich seine und des Pylades' Wuth gegen die Familie des Menelaos. Helena und Hermione sollen unter den Streichen ihrer Schwerdter fallen. Doch Götterbeistand rettet sie. Apollo erscheint zuletzt, und stiftet Frieden. Orestes soll Hermione, Pylades Elektra zur Gemalin erhalten, und Helena zu den seeligen Göttern im Himmel gelangen.

2. Dem komischen Ausgange dieses Stücks nach zu urtheilen [2]), bildete dasselbe höchst wahrscheinlich, wie die Alkestis, den Schluss einer Tetralogie. Das spricht der Dichter selbst durch die letzten Worte des Chors, welcher die Göttin Nika um den Siegskranz anfleht, deutlich genug aus [3]).

---

1) Die Schlechtigkeit des Charakters (*πονηρία ἤθους*, nach Arist. Poet. XV, 7, XXVI, 31), welche dem Menelaos hier beigelegt ist, hat wohl einen politischen Grund, um den Spartanerkönig als treulos und verrätherisch zu schildern, da die Athener gerade damals, als dieses Stück gegeben wurde, Ursache hatten, ihre politischen Nebenbuhler in diesem Lichte zu betrachten. S. Philochoros bei dem Schol. Orest. 361. 760. Eur. Androm. 446 ibiq. Schol. p. 369. Vielleicht ist die ganze Charakterschilderung in diesem Drama aus derselben Absicht des Dichters zu erklären. Die Alten bemerkten schon: *τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων, χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν.* Nicht gehörig beachtet ist diese historische Bedeutung des Orestes von Casp. Bax de naturae simplicitate in Euripidis Oreste (Utrecht, 1816. 8.), wo die Idee des Stücks und die Charaktere der handelnden Personen ausführlich entwickelt werden.

2) Arg. Or. *τὸ δὲ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν.* Vgl. das wichtige Schol. zu dem Schlusse (1686 ff.).

3) *Ὦ μέγα σεμνὰ Νίκα, τὸν ἐμὸν βίοτον κατέχοις, καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα!* Denselben Schluss haben auch die Phönissen und Iphigenia

Wir haben auch das bestimmte Zeugniss, dass man den Orestes einem Satyrspiele gleich stellte[1]; und da nun Euripides nicht mehr als acht eigentliche Satyrspiele geschrieben hat, so versteht es sich ganz von selbst, dass in seinen meisten Tetralogien tragische Dramen mit heiterem Schlusse die vierte Stelle einnehmen mussten. Dahin gehört unstreitig auch die Helena.

Andromache. 1. Diese Tragödie kann wohl nicht vor dem Archon Archias Ol. 90, 2 = 419 gedichtet sein, weil die offenbaren Ausfälle auf die Spartaner, welche darin enthalten sind[2], nur nach dem Treubruche der letztern[3] ihre wahre Bedeutung und Erklärung finden. Eine bestimmte Zeitangabe mangelt hier sowohl als bei den andern noch nicht beurtheilten Stücken mit Ausnahme der Backhen und der Iphigenia in Aulis, welche erst nach des Dichters Tode auf die Bühne gebracht worden sind; wesshalb sie am passendsten die Reihe der erhaltenen Euripideischen Tragödien beschliessen. Die Andromache zählten die Alexandrinischen Kritiker zu den Dramen zweiten Ranges[4], weil sie in den Didaskalien so verzeichnet war, d. h. sie hat nicht gesiegt, sondern nur den zweiten Preis erhalten[5]. Was den mythischen Stoff anlangt, so hatte Sophokles denselben in der Hermione schon theilweise behandelt[6]. Der Schauplatz ist in Phthia im Pallaste des Peleus, der nach der Rückkehr seines Enkels Neoptolemos noch fortregiert. Andromache, die bei der Verlosung der Troïschen Frauen dem Sohne des Achilleus zu Theil wurde, lebt in der Familie desselben als Sklavin und hat ihm den Molottos geboren. Neoptolemos selbst aber ist seit Kurzem mit Hermione vermählt, auf deren Bitten Menelaos von Sparta heraneilt, um die Andromache mit ihrem Kinde während der Abwesenheit des Vaters umzubringen. Dieser Mordanschlag

---

in Tauroi. S. Hermann zur Hecabe p. 145 ed. 2.

1) Oben p. 85 N. 3. 94 N. 2. 408.

2) V. 446 ff. Böckh, Gr. trag. princ. p. 189 f.

3) Thukyd. 5, 58 ff. 6, 7. Diod. Sic. 12, 78. Dieses nimmt auch der Schol. Androm. 446 an, obgleich Philochoros (Schol. Or. 361) die Ereignisse von Ol. 92, 2 = 411 bezeichnete. Hermann schliesst aus V. 722 auf Ol. 89, 4 = 421. Praef. ad Androm. p. VII. 63 f.

4) Argum. Androm. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων.

5) Von dem sieggekrönten Hippolytos sagt das Argum. τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων.

6) Oben p. 437 Note 3.

wird jedoch von Peleus vereitelt, und der beschämte Menelaos entflieht nach Sparta. Hermione aber wird von ihrem frühern Liebhaber Orestes entführt, dessen Ankunft freilich im Vorhergehenden gar nicht motivirt ist. Ein Bote meldet den Tod des Neoptolemos, welcher auf Orestes' Veranlassung in Delphoi durch bestellte Mörder gefallen ist. Während Peleus und der Chor über der herbeigebrachten Leiche wehklagen, erscheint Thetis auf einem Wolkenwagen, ordnet alles zur Zufriedenheit an, befiehlt die Leiche in Delphoi zu begraben, räth der geretteten Andromache mit ihrem Sohne unter die Molosser zu wandern, und verheisst dem Peleus Unsterblichkeit auf den Inseln der Seeligen.

2. Hass auf die Spartaner leuchtet auch hier wieder aus der Charakterschilderung des Menelaos hervor, deren Bedeutung sich hinlänglich aus den damaligen Zeitumständen erklärt. Was aber die Komposition des Stücks anlangt, so liegt darin ein doppeltes tragisches Interesse, welches sich in der ersten Hälfte um Andromache und ihren Sohn, in der zweiten um Peleus dreht, welchen der Tod seines Enkels in die tiefste Trauer versetzt hat. Peleus ist der Retter der Andromache und muss am Ende doch büssen; die Frevler an der Andromache aber entkommen glücklich, und gelangen zu ihrer Vereinigung durch den Tod des Neoptolemos, der ihrer heimlichen Entweichung auch lebend nicht widerstanden haben könnte. Die Motive der Handlung sind daher nicht wohl durchdacht; dennoch ist das Ganze reich an dramatischem Leben selbst ohne innere poetische Einheit. Bewundert wurde im Alterthume besonders die Lyrik des Stücks, namentlich die Elegie der Andromache, die einzige, welche in der Tragik der Hellenen vorkommt; dann auch der Charakter des Peleus und theilweise der Hermione [1]).

---

1) Argum. *ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ μέρει ῥῆσις Ἑρμιόνης τὸ βασιλικὸν ἐμφαίνουσα· καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ κακῶς εἰρημένος· εὖ δὲ ἔχων καὶ ὁ Πηλεύς, ὁ τὴν Ἀνδρομάχην ἀφελόμενος.* Ueber die den Mord des Neoptolemos zu Delphoi betreffende Stelle s. das Progr. von J. Dav. Körner, über Euripides Androm. V. 1158 — 42. Züllichau, 1826. 4. Ueber die Komposition des Ganzen hat zuletzt Hermann (Praef. ad Androm. p. IX ff.) gesprochen. Die frühern Kritiken sind von Jacq. Hardion, Dissertation sur l' Andromaque d' Euripide, in den Mém. de l' acad. T. 8 p. 264 ff. 276 ff. J. Racine, Reflexions sur l' Andromaque d' Euripide et sur l' Andromaque de Racine. Ibid. T. 10 p. 311 ff.

Die Schutzflehenden. Dieses sind die Mütter der vor Theben gefallenen Argivischen Helden, um deren Begräbniss sich die Handlung der Tragödie dreht. Wie bei Aeschylos [1], findet dasselbe in Eleusis statt. Theseus erzwingt mit bewaffneter Hand von den Thebanern die Herausgabe der Leichen, um welche Adrastos und die Mütter der Gefallenen gebeten hatten. Fürsprecherin dieser Mütter, welche den Chor bilden [2], ist Aethra, die bejahrte Mutter des Attischen Königs. Die zum Drama gewählte Situation gab dem Dichter Gelegenheit, sich über das Verhältniss Athens zu Theben und Argos bestimmter auszusprechen, als in irgend einem andern Stücke. Nach mehrfachen Andeutungen dieses Verhältnisses im Verlaufe der Handlung wird die historische Wichtigkeit desselben noch besonders am Schlusse des Stücks durch die Einführung der Athena hervorgehoben. Ohne eine politische Absicht des Dichters ist diese Rolle ganz überflüssig. Sie schärft aber den Athenern die Nothwendigkeit ein, ein dauerhaftes Bündniss mit Argos zu schliessen, und als Bürgschaft desselben die Leichen der Argivischen Heerführer in Eleusis zu begraben; dagegen fordert sie die Söhne der Gefallenen mit bedeutsamen Worten auf, sobald sie heran gewachsen sein würden, eine gerechte Rache an den Thebanern zu nehmen, und nicht eher zu ruhen, als bis sie, die Epigonen, die feindliche Stadt von Grund aus zerstört hätten. Nun ergiebt sich aber aus der Geschichte, dass Alkibiades Ol. 90, 1=420 wirklich ein Bündniss zwischen Athen und Argos zu Stande brachte [3], und zwar den Thebanern zum Hohn, die sich mit den Spartanern verbündet hatten. Nicht lange vorher im achten Jahre des Peloponnesischen Krieges waren die Athener von den Böotiern bei Delion besiegt, und es kostete ihnen einige Anstrengung, die Herausgabe der gefallenen

1) Oben p. 295. 394 N. 3.

2) Es sind sieben Mütter mit sieben Dienerinnen (V. 987). Wir haben also hier einen Chor von 14 Personen. Böckh Gr. trag. princ. p. 75 ff. Hermann Praef. ad Supplic. p. XVI ff., wo diese Zahl aus der Eintheilung der Chorlieder selbst erwiesen wird. Dagegen hat das Progr. von Axt: Quindecim esse in Euripidis Supplicibus chori personas demonstratur (Cleve, 1826. 4.) nichts bewiesen.

3) Thukyd. 5, 43. 47. Vergl. Eur. Suppl. 1191 f.

Mitbürger von dem Feinde zu erlangen[1]). Daher die Erbitterung gegen die Thebaner in den Schutzflehenden, deren Aufführung der beiden erwähnten Umstände halber wohl nicht vor Ol. 90, 1 = 420 zu setzen ist[2]). Die politische Absicht dieses Stücks kann aber einen deutlichen Beweis liefern, wie leicht es war, den Mythen der Vorzeit ohne wesentliche Neuerungen oder Abänderungen in denselben, eine höchst wirksame und nicht schwer zu fassende Beziehung auf die Gegenwart zu geben. Die Sage von dem Begräbniss der Sieben vor Theben im heiligen Eleusis ist alt[3]), obgleich weder Homerisch noch kyklisch[4]). Dass Theseus es bewirkt hatte, rechneten sich die Athener zum hohen Ruhme an; daher hat Euripides mit absichtlicher Vorliebe den Charakter des Attischen Königs nicht minder edel darzustellen gesucht, als Aeschylos und Sophokles vor ihm in ähnlichen Fällen. Mit Recht nannten also die Alten dieses Drama ein Enkomion der Athener.

Die Herakleiden. Das tragische Interesse dieses Stücks, über welches wir keine bestimmte Didaskalie besitzen, bezieht sich auf den freiwilligen Opfertod der Makaria, einer Tochter des Herakles, welche durch ihr Blut den von Eurystheus aus allen Landen vertriebenen Herakleiden einen Zufluchtsort in Athen beim König Demophon und Sieg über die verfolgenden Argeier sichert. Der von Eurystheus abgesandte Kopreus, welcher die schutzflehenden Kinder des Herakles ihrem Oheim Iolaos mit Gewalt vom Altare entreissen will, findet an Demophon und dem Chore Attischer Bürger Widerstand. Nach dem Opfer der Makaria erscheint Eurystheus selbst als besiegter und gefangener Feind, an welchem Alkmene ihre ganze Rachwuth auslässt und ihn zum schmählichen Tode abführen heisst. Der Mythus, welcher offenbar aus einer der vielen Herakleen stammt und wahrscheinlich schon von Aeschylos dramatisirt war[5]),

---

1) Thukyd. 4, 89.

2) Vgl. Böckh, Gr. trag. princ. p. 188 f. Hermann Praef. ad Suppl. p. IV.

3) Herod. 9, 17 ibiq. Bähr. Paus. 1, 39, 1. Apollod. 3, 7, 1 ibiq. Heyne.

4) Die Quellen sind sorgfältig geprüft von Soetbeer de mythico argumento Euripidis Supplicum, Goetting. 1837. 8. Ueber die dramatische Anordnung des Stücks s. Schlegel 1 p. 238 f.

5) Oben p. 330. 439. Ohne Grund

enthält im Gegensatze zu der Sage der Schutzflehenden feindselige Elemente gegen die Argeier. Daher passt die absichtlich hervorgehobene Verabscheuung der Argeier in diesem Drama [1]) sehr gut auf die Zeit, als dieses Volk, durch die Aristokraten verleitet, nach gebrochenem Bündnisse Frieden mit Sparta machte und Athen mit Krieg überzog [2]). Das geschah Ol. 90, 4 = 417. Im Jahre darauf söhnte es sich jedoch mit Athen wieder aus [3]). Daher können die Herakleiden schon nicht mehr nach dieser Aussöhnung gegeben sein [4]).

Ion. Zu den bessern Tragödien des Euripides gehört Ion, der einen ächt vaterländischen Stoff behandelt. Ob Sophokles seine Kreusa, welche wohl nicht verschieden von Ion war [5]), früher oder später auf die Bühne brachte, darüber besitzen wir keine Nachricht. Euripides dichtete aber sein Drama in der Zeit, als die Athener einen glänzenden Sieg über die Spartaner am Vorgebirge Rhion errungen hatten [6]). Eine Erinnerung an Rhion ist absichtlich in diesem Drama angebracht, und kann nur in Bezug auf jenes Ereigniss verständlich und wirksam gewesen sein [7]). Dieses fand aber Ol. 87, 4 = 427 statt [8]). Folglich liegt die Vermuthung nahe, dass Ion mit Hippolytos zu derselben Tetralogie gehörte, oder bald nach diesem auf die Bühne kam. Ja, wir können diese Vermuthung durch einen andern Umstand noch mehr befestigen. Nach dem genannten Treffen bei Rhion liessen die Athener von der reichen Kriegsbeute eine prachtvolle Säulenhalle in Delphoi bauen und ausschmücken [9]), weiheten vielleicht auch noch andre Geschenke, wie Teppiche, in welche die Siegsereignisse gestickt oder gewoben waren [10]).

läugnet Pflugk Prooem. ad Heraclid. p. 11 diesen Umstand.

1) V. 285. 354 ff. 759 ff.

2) Thukyd. 5, 76 f.

3) Thukyd. 5, 82; vgl. Dodwell, Annal. Thucyd. p. 637.

4) Böckh Gr. trag. princ. p. 190. Pflugk, Prooem. ad Herael. p. 8 f. Ueber die historische Bedeutung und Komposition des Ganzen s. Fr. von Raumer, Vorlesungen über die alte Gesch. (1821). B. 2. p. 370 ff. T. A. Gotthold, Bemerkungen über die Herakliden des Eur., Königsberg, 1827. Progr. 4.

5) Oben p. 440.

6) Thukyd. 2, 84. Diod. 12, 48.

7) V. 1592 (1609). Böckh Gr. trag. princ. p. 191 f.

8) Dodwell Annal. Thucyd. p. 637.

9) Paus. 10, 11, 6.

10) Dergleichen werden selbst in Ion 1144. 1159 erwähnt, und sind ohne Zweifel nach Art des Panathenäischen Peplos zu verstehen, wie

Nun spielt der Ion wirklich in der Delphischen Säulenhalle, und die Bilder, welche die einzelnen Mitglieder des Chores nach einander in dieser heiligen Umgebung bewundern [1]) und sich erklären lassen, verherrlichen grösstentheils die Stadt der Pallas Athena und die Göttin selbst. Eine solche Absichtlichkeit konnte ihren Zweck nicht verfehlen, und der Dichter hat ohne Zweifel reichen Beifall dafür eingeärndtet.

2. Schon Sophokles liess den Sohn der Kreusa von Apollo abstammen und im Delphischen Heiligthume als Wärter der Vorhalle erzogen werden, bis Xuthos mit seiner Gattin nach Delphoi kam, um wegen der eigenen Kinderlosigkeit das Orakel zu befragen. Den Namen Ion erhält der Knabe bei Euripides erst nach der Erkennungsscene; denn der Prolog, welcher nicht nur eine Einleitung zu dem, was der Handlung des Stücks vorangeht, sondern auch die ganze Exposition desselben liefert, und desshalb als ein ausserhalb des Drama liegender Theil von Hermes gesprochen wird, welcher im Drama selbst nicht wieder zum Vorschein kommt; der Prolog also nennt den Knaben nur im Voraus Ion [2]), und Athena erst ist's, die am Schlusse des Stücks ihm diesen Namen beilegt und den Eltern gebietet, den wiedergefundenen Sohn auf den Thron Attika's zu setzen, damit in ihm der autochthonische Stamm des Erechtheus rein erhalten werde. Ion soll also kein Sohn des Xuthos sein [3]), welcher ein Fremdling in Athen war, und nur durch die Heirath der Kreusa sich zum Könige erhoben hatte. Die Seele des Mythus ist also die Verbindung des Apollo mit der Tochter des Erechtheus, wodurch sich der Nationalstolz der Attiker sehr geschmeichelt fühlte. Die Kunst des Dichters besteht nun, wie es die Form des Mythus mit sich brachte, in der

---

Böckh vermuthet, Gr. trag. princ. p. 192 ff. Vgl. Böttiger, Vasengemälde III, 110. Kleine Schriften I, 197. II, 31 ff. III, 435.

1) Der Chor besteht bekanntlich aus Attischen Begleiterinnen der Königin Kreusa. Mit vielem Scharfsinne hat Böckh (Gr. trag. princ. p. 80 ff.) aus den zwölf einzelnen Sätzen, womit der Chor antistrophisch die kommatische Parodos abwechselnd mit den Gesängen des Ion abschliesst (V. 184—236), auf die Zwölfzahl der Begleiterinnen geschlossen.

2) V. 80 f.

3) Herod. 7, 94 ibiq. Bähr. Apollod. 1, 7, 3. Vgl. Rhein. Mus. Supplem. II, 1 p. 391 f.

Art, wie das Geheimniss von der Geburt des Ion enthüllt wird. Xuthos erkennt ihn zuerst; und diess setzt voraus[1]), dass er in seinen jüngern Jahren wirklich mit einer Delpherin ein Abenteuer gehabt haben muss. Aber sein Erkennen ist ein Irrthum, und bringt die eigentliche Peripetie des Stücks zu Wege; denn die eifersüchtige Kreusa trachtet dem Ion nach dem Leben, wird dabei ertappt, und soll nun nach den Gesetzen des Tempels selbst sterben. Doch hierauf erfolgt die eigentliche Erkennungsscene, und der Kreusa wird ihr Geheimniss durch die höchste Bedrängniss des Gefühls plötzlich entrissen. Diese Partie hat Euripides mit gutem dramatischen Effekt und feiner Psychologie entwickelt, wiewohl im übrigen die Charakterzeichnung der Kreusa ihm weniger gelungen ist, als die des Ion, des jüngsten Protagonisten, der sich in den Tragödien der Alten findet. Gleich in dem anapästischen Morgenliede, womit er die Scene eröffnet, und auf- und abwandelnd in der Delphischen Säulenhalle, zugleich das Auftreten des Chors begleitet, entfaltet er ein kindliches Gemüth voll Unschuld und priesterlicher Heiligkeit; und dieser Charakter ist konsequent durchgeführt, selbst da wo aus dem armen Findelkinde[2]) Attika's Thronerbe hervorgeht[3]).

Der rasende Herakles. Das Stück spielt unter der Gewaltherrschaft des Lykos in Theben, während Herakles anfangs abwesend ist, um auf Befehl des Eurystheus den dreiköpfigen Wächter aus der Unterwelt herauf zu holen. Der neue König, welcher glaubt, Herakles sei todt, will die ganze Familie desselben, Vater, Gemalin und Kinder, ausrotten. Alle suchen ein Asyl am Altare des Zeus, um welchen die flehende Gruppe gelagert erscheint. Amphi-

---

1) V. 559 ff.

2) H. A. Zeibich, disputatio, qua mos Graecorum infantes exponendi ex variis scriptoribus antiquis, maxime Euripidis Ione, illustratur. Wittenberg, 1755. 4.

3) Bekanntlich hat A. W. Schlegel einen Versuch gemacht, den Ion des E. durch Umarbeitung, nach Art der Iphigenie von Göthe, auf deutschen Boden zu verpflanzen. Die vermeinten Mängel des Originals hat Hermann in Schutz genommen. Eine Analyse des Ganzen hatten schon früher R. P. Jodrell (Illustrations on the Ion of Eur. London, 1781. 8.) und Wieland unternommen (Grundriss u. Beurtheilung der Tragödie Ion, im Neuen Att. Mus. B. 1 (1805) H. 1 p. 3—46; vgl. B. 2.). Einseitig und ungerecht ist Gruppe (Ariadne p. 406 ff.) verfahren

tryon, als Beschützer der bedrängten Megara und ihrer Kinder, spricht den Prolog. Lykos ist eben im Begriff, sie alle hinrichten zu lassen, als der Retter auftritt, und ein furchtbares Gericht über den Tyrannen seiner Familie ergehen lassen will; aber in diesem Augenblicke überfällt ihn ein plötzlicher Wahnsinn; er glaubt in Mykene zu sein, um an Eurystheus und dessen Familie Rache zu nehmen. Seine eigne Familie für die des Feindes haltend, wüthet er mit dem niefehlenden Bogen gegen dieselbe. Nach verübter That kehrt die Besinnung zurück, und sein zerknirschtes Gemüth sucht der eben als treuer Bundesgenosse angekommene Theseus wieder aufzurichten. Der Mittelpunkt des Ganzen ist das plötzliche Umschlagen der ersehnten Rettung zum sichersten Untergange. Solche Peripetien liebt Euripides ganz besonders; und im vorliegenden Drama hat er sie durch die Göttin Hera motivirt, welche Iris mit Lyssa, der personificirten Raserei [1]), absandte, um den Gegenstand ihres Hasses noch am Ziele seiner glücklich überstandenen Arbeiten die Macht ihres Zornes fühlen zu lassen. Der Chor der Thebanischen Greise ist im Interesse der unglücklichen Familie des Herakles sehr würdig gehalten, und die Lieder, welche er singt, stehen mit der Handlung des Stücks in der engsten Verbindung [2]). Bestimmte Andeutungen über die Zeit der Aufführung enthält das Drama nicht. Das freundschaftliche Verhältniss, in welchem Theseus zu Theben erscheint, kann keine historische Beziehung auf die Gegenwart haben, da die ganze Dauer des Peloponnesischen Krieges eine solche ausschliesst. Aber das schöne Stasimon in der Mitte des Stücks erwähnt am Ende den Chor Delischer Jungfrauen, welche, um den Altar des Apollo tanzend, den Sühnpäan singen [3]). Soll hiermit an die heilige Gesandtschaft nach Delos erinnert werden, welche die Athener nach der berüchtigten Pest er-

1) Es war eine grosse Kühnheit, die Lyssa in so scheuseliger Gestalt auf die Bühne zu bringen; doch ist dieselbe nicht grösser, als der Versuch des Aeschylos, einen ganzen Erynienchor öffentlich zur Schau zu stellen.

2) Um die Anordnungen der Chorpartien hat sich Hermann (Praef. ad Herc. fur. p. XII ff.) ein wesentliches Verdienst erworben. Ueber die Behandlung des mythischen Stoffes und die Oekonomie des Stücks vgl. auch Fr. von Raumer, Vorlesungen über die alte Gesch. (1821) B. 2 p. 370 ff. J. H. Bremi, Schulzeitung 1828 II p. 1193 ff.

3) V. 698 ff.

neuerten [1], um den Zorn des Apollo, von dem sie die verheerende Seuche ableiteten, zu versöhnen, so ist das Drama vielleicht gleichzeitig mit Sophokles' erstem Oedipus gedichtet worden [2].

Hekabe. Auch in dieser Tragödie erwähnt der Chor der gefangenen Troërinnen, mit offenbarer Beziehung auf die heilige Gesandschaft nach Delos, der Geburtsinsel des Apollo, und der Hymnen der Delischen Mädchen [3]. Es ist also wahrscheinlich, dass auch sie gegen Ol. 89 zuerst gegeben wurde, wofür ausserdem noch die grössere Freiheit in der rhythmischen Form spricht, welche der ältern Periode fremd ist. Was den dargestellten Mythus anlangt, so hatte bereits Sophokles den Opfertod der Polyxene in einem besondern Drama behandelt [4]. Hekabe spielte darin eine Nebenrolle. Euripides aber, welcher diese, zur Sklavin erniedrigte Königin, schon in den Troërinnen zur leidenden Protagonistin machte, sucht in diesem Drama, welches von ihr den Namen führt, ein noch grösseres Maass von Jammer und Elend auf sie zu häufen; so dass er über diesem Zwecke des Ganzen die Einheit der Handlung vergessen zu haben scheint [5]. Denn zu dem Verluste ihrer Tochter, welche als Todesbraut dem zürnenden Schatten des Achilleus geschlachtet wird, kommt in der zweiten Hälfte des Stücks noch der von einem goldgierigen Gastfreunde an ihrem Sohne Polydoros begangene Meuchelmord. Die schwache von unendlichen Leiden niedergedrückte Greisin wird beim Anblick

---

1) Böckh, Staatsh. der Ath. II, 230. Corp. Inscr. I. Nr. 159.

2) Bergk, Reliq. com. Att. p. 58.

3) V. 455 ff. ibiq. Hermann.

4) Oben p. 455.

5) Das Stück enthält zwei verschiedene Handlungen, Stoff zu zwei Tragödien, in denen freilich Hekabe immer der Mittelpunkt bleibt. Selbst der Schauplatz, die Thrakische Küste, wird nicht verändert. Aber was an demselben Orte auf einander folgt, folgt nicht immer aus einander. Getadelt ist desshalb E. von Schlegel (1 p. 252) und Hermann (Praef. ad Hecab. p. XV ff. ed. 2), besonders aber von Gruppe (p. 367 ff. 603; vgl. Fr. von Raumer Vorles. über d. alte Gesch. B. 2 p. 370 ff.); dagegen vertheidigt von C. F. Ammon (de Euripidis Hecuba, Erlangen 1784. 4.), von G. Wakefield (Diatribe in Eur. Hecub. London, 1797. 8.), von H. Chr. Liebau über die Hauptbegebenheit der Hekabe des Euripides (Mitau, 1811. 4.), und zuletzt von Pflugk (Prooem. ad Hec. p. 6 ff.). Ueber die äussere Anordnung des Drama s. C. W. Ahlwardt, die Hekabe des Eur. kritisch und metrisch geordnet, in der Schulzeitung 1828, II p. 169—173.

der zweiten Leiche von einem solchen Rachgefühl erhitzt und zeigt, nachdem sie den Polymestor und dessen Söhne durch Hinterlist in ihre Gewalt gelockt hat, eine solche Mordlust, dass die Bilder von rührender Unschuld und edelmüthiger Ergebung in einen frühen Tod, wodurch die erste Hälfte des Drama das Gemüth des Zuschauers zum innigsten Mitleid gestimmt und zugleich erhoben hat, völlig wieder zertsört werden und keinem tragischern Eindrucke Platz machen.

Elektra. 1. Der Mythus ist schon oben bei Aeschylos und Sophokles besprochen worden [1]. Die Art der Darstellung lässt hier in Euripides einen Nachfolger des ersten und nicht des zweiten Tragikers erkennen, so dass man nothwendig einen spätern Ursprung der Sophokleischen Elektra annehmen muss. Da nun diese wahrscheinlich in die letzten Lebensjahre des Dichters fällt, so dürfen wir das Stück des Euripides wohl kurz vorher setzen. Dahin weisen auch die wenigen Andeutungen, welche dasselbe in dieser Rücksicht selbst darbietet, nämlich ausser der grössern Freiheit des rhythmischen Baues [2], welche erst nach Ol. 89 in den Tragödien wahrgenommen wird, besonders die augenscheinliche Missbilligung des Orakelwesens und der Wahrsagekunst überhaupt [3]. Diese Stimmung trifft mit der öffentlichen Meinung in Athen nach dem unglücklichen Sikelischen Feldzuge zusammen, welcher in Folge einer Menge von Glück verheissenden Prophezeihungen, besonders des Lampon, unternommen worden war. Schon Aristophanes stimmte in den Vögeln, d. h. Ol. 90, 3=414, den Ton an [4], und Euripides scheint noch zwei Jahre später in der Helena die Stimmung des Volks auszusprechen [5].

2. Die Elektra des Euripides dreht sich, wie die des Sophokles und die Choëphoren des Aeschylos um die Erken-

1) Oben p. 327 ff. 407 ff.

2) Hermann Praef. ad Soph. Electr.

3) V. 398. 971. 977. 1300. Die erste Stelle hat Camper (Electr. p. 241) gleich der in d. Hel. 744 ff. auf Aeschyl. Prom. 483 bezogen.

4) V. 520. 981; vgl. mit Plut. Vit. Nic. 13 pag. 531 C. Thukyd. 8, 1. Bergk Reliq. comoed. Att. antiq. p. 50 f.

5) Der Schluss der Elektra 1290 ff. bezieht sich auf die Helena. Vielleicht gehörten beide Stücke zu derselben Didaskalie.

nung des Orestes und die von beiden Geschwistern an Aegisthos und ihrer Mutter Klytämnestra vollzogene Rache. Die mythische Grundlage ist zwar in allen drei Tragödien dieselbe; aber die Bildung und Ausführung des Einzelnen ist in jeder verschieden[1]. Um die Erkennung des Orestes durch Elektra noch schwieriger, aber auch mit mehr innerer Wahrscheinlichkeit darzustellen, und um zugleich das Mitleid für Elektra noch höher zu steigern, als in Aeschylos Plane lag, hat Euripides den Schauplatz der Handlung von der Königsburg des goldreichen Mykene auf das Land vor die ärmliche Hütte eines alten Bauersmannes verlegt. Dieser arme Bauersmann ist aber kein anderer als der Gatte der durch Aegisthos' Furcht vor einer edlen Nachkommenschaft schmachvoll erniedrigten Königstochter Elektra. Diese erscheint nun, nachdem der alte Bauersmann den Prolog gesprochen, worin er uns die Art, wie er zu einer solchen Frau gekommen, und seine Gründe, warum er den Zweck der Ehe noch nicht erfüllt und die Rechte des Ehemannes noch nicht geltend gemacht[2], ausführlich aus einander setzt, ganz ihrem neuen Stande gemäss in schmutziger Bauertracht[3], und dem armen Bauersmann bei seinen ländlichen Arbeiten zur Hand gehend. In ihr wird gewiss Niemand eine Königstochter erkennen; und das lag mit im Plane des Dichters. Denn gerade die Scene der Verkennung, wo Orestes der Schwester unerkannt gegenüber steht und von sich selbst als einem Dritten spricht, gehört zu den anziehendsten und gelungensten des Stücks. Die Erkennung wird dadurch weiter hinausgeschoben und noch sorgfältiger motivirt als bei Aeschylos. Auch darin liegt ein Fortschritt der Kunst, dass die Erkennung nicht durch Elektra selbst geschieht, sondern durch einen Dritten, einen Greis, welcher einst den Orestes als Kind der Rache des Aegisthos entzogen hatte. Bei dieser Gelegenheit kann Euripides nicht umhin, die grosse Naivität seines grossen Vorgängers, wel-

---

1) Die hierher gehörige Litteratur s. oben p. 329 N. 4. 409. N. 4.

2) Ehrfurcht vor dem Königshause der Pelopiden und Furcht vor der Rückkehr des Orestes. Zugleich berücksichtigt der Dichter hier schon den glücklichen Ausgang des Stücks, um Elektra dann mit um so besserem Gewissen dem Pylades vermählen zu können.

3) V. 183.

cher die Erkennung durch die Haarlocke und die Fussspur des Orestes bewerkstelligt hatte[1], zu belächeln. Elektra findet nämlich das dem Grabe des Agamemnon geweihete Haar dem ihrigen ähnlich, und passt ihren Fuss in die am Grabe befindliche Fussstapfe, und schliesst aus dieser Aehnlichkeit auf die Anwesenheit des ersehnten Bruders. Euripides lässt den Greis, welchen Elektra hat rufen lassen, um Auskunft über Orestes zu geben, diesen alsbald an einer Narbe der Stirn erkennen, die er sich als Kind durch einen Fall zugezogen[2]. Nicht so glücklich ist Euripides in der Darstellung des vereinten Wirkens der beiden Geschwister zur Ausführung des Mordes gewesen. Elektra ist hier als zu hinterlistig und tückisch geschildert, und ihre thätige Theilnahme an dem Morde ihrer Mutter, welche sie durch eine Lüge auf das Land in ihre ärmliche Bauernhütte gelockt hat, hat etwas Empörendes. Die Ankunft des Chors (welcher aus ältlichen Bäuerinnen besteht) und dessen Theilnahme an der Protagonistin und an der Handlung überhaupt ist übrigens sehr gut motivirt. Aegisthos tritt gar nicht auf, und sein Tod durch das Schwerdt des Orestes wird nur als in der Ferne geschehen erzählt. Pylades ist bloss stumme Person. Durch seinen Besitz werden die Leiden der Elektra nach dem Gelingen der Rache vollständig vergütet. Orestes wird freilich von den erscheinenden Dioskuren, welche das Stück *ἀπὸ μηχανῆς* beschliessen und einen Ehebund zwischen Elektra und Pylades befehlen, mit der Verfolgung der Erinyen bedroht; aber zugleich erfährt er auch die Mittel, wodurch er sich Sühnung und Ruhe verschaffen kann. Diesen befriedigenden Ausgang[3] glaubte der Dichter seinem Drama geben zu müssen, da er den Orestes, welcher ähnlich schliesst, unabhängig von der Elektra gedichtet hat. Beide Stücke

---

1) Choëph. 205 ff. Vgl. Westrik de Choëph. p. 207. Gruppe p. 457.

2) V. 569. Aehnlich ist die *ἀναγνώρισις* in der Odyssee.

3) Oben p. 85 N. 5. p. 94 N. 2. Was die dramatische Anordnung und Charakterzeichnung der Elektea im Vergleiche mit Aeschylos und Sophokles anlangt, so ist darüber nachzusehen Schlegel B. 1 p. 251 ff. 245 ff. Hermann Praef. ad Soph. Electr. Westrik de Aesch. Choëph. p. 120—146. 176 ff. 207 ff. Gruppe p. 455 ff. Das Scenische des Stücks ist berücksichtigt von Camper (ad Eur. Electr. p. 56. 219 221. 567), aber nicht im gehörigen Zusammenhange.

scheinen aber die vierte Stelle in den Tetralogien gehabt zu haben.

Die Phönissen. 1. Dieses Stück wird ausdrücklich zu den letzten Arbeiten des Euripides gezählt. Aristophanes lässt in den Fröschen den Vorsteher der Attischen Bühne gleich nach dem Tode des Euripides in die Unterwelt hinabsteigen, um den Dichter der Andromeda wieder heraufzuholen. Dabei wunderten sich die alten Kritiker, denen die Didaskalien noch vollständig vorlagen, warum der Komiker nicht die kurz vorher aufgeführten schönen Dramen, Hypsipyle, Phönissen, Antiope, sondern lieber die Andromeda nenne, welche doch bereits im achten Jahre vor den Fröschen gegeben sei[1]. Den Grund davon suchten sie in der Vortrefflichkeit jener drei Stücke[2], welche dieser wichtigen Notiz zufolge entweder mit dem Orestes zugleich aufgeführt sind (Ol. 93, 1 = 408) oder im Jahre vorher dem Philoktetes des Sophokles unterlagen. Das erste ist jedoch wahrscheinlicher, da die Didaskalien offenbar die Phönissen in der letzten Tetralogie des Euripides aufführten, und Orestes nach der obigen Berechnung zu dieser gehört haben muss[3]. Später als Ol. 93, 1 dürfen wir aber diese nicht setzen[4], da der Dichter seine beiden letzten Lebensjahre in Makedonien zugebracht hat.

2. Die tragischen Begebenheiten, welche in die Handlung der Phönissen zusammengedrängt sind, haben andern Dichtern Stoff zu mehreren Dramen gegeben. Aeschylos wählte den Untergang und das Begräbniss der Sieben vor Theben zum Zielpunkte einer ganzen Trilogie, und den Wechselmord der beiden Söhne des Oedipus zum Gegen-

---

1) Schol. Arist. Ran. 53 p. 365 b extr. Bekk. Als die Vögel aufgeführt wurden, d. h. Ol. 91, 2 = 414, war weder die Andromeda und Helena noch die Phönissen vorhanden; daher irrt Asklepiades bei dem Schol. Av. 348 (vgl. zu 423) und Pflugk zur Hel. 1111, wie Valckenär zu d. Phön. 272. 1517.

2) Schol. a. a. O. ἐπειδὴ οὐ συκοφαντέα ἦν τὰ τοιαῦτα.

3) Glum (de Eur. Alc. p. 63) scheint die Antiope in der genannten Trilogie statt des Satyrspiels anzusehen; so auch die Bakchen nach der Iphigenia in Aulis und dem Alkmäon; als wenn Satyrspiele je die dritte Stelle eingenommen hätten!

4) Valckenär (Praef. ad Phoen. p. VII.) setzt die Phönissen Ol. 92, 3. Andre Ol. 87, 1. Das Rechte sah Fritzsche zu Arist. Thesmophor. p. 430. Vergl. C. Fr. Hermann de reipublicae Platonicae temporibus (Progr. Marb. Aug. 1839) p. 13.

stande des mittlern Stücks. Euripides dagegen hat nicht nur diese Ereignisse, sondern auch noch den Opfertod des Menökeus, den Selbstmord der Iokaste, und die Verbannung des Oedipus, welcher mit Antigone nach Kolonos auswandert, in seine Phönissen mit hineingezogen. Auch wird die Verlobung der Antigone mit Hämon angekündigt, und Kreon erscheint zuletzt als einstweiliger Herrscher von Theben. Hier ist wirklich des Tragischen zu viel. Dieses fühlten auch schon die alten Kunstrichter. „Dieses Drama," sagt der Verfasser der Inhaltsanzeige, „ist schön in der scenischen Darstellung, eben weil es viel Fremdartiges enthält. Die von den Zinnen Thebens herabschauende Antigone gehört nicht weiter zur Handlung 1), und Polyneikes kommt unter der Gewährleistung eines Waffenstillstandes in die Stadt, ohne dass etwas daraus erfolgt. Nach allem übrigen ist noch der vertriebene Oedipus mit einem geschwätzigem Gesange zwecklos angehängt 2)." Der Opfertod des Knaben Menökeus, um seiner Vaterstadt den Sieg über die Feinde zu sichern, ist ebenfalls episodisch angebracht, und greift noch weniger in die Handlung ein als der ähnliche Fall der Makaria in den Herakleiden. Der Chor der Phönizischen Frauen, welcher in der Parodos sein Verhältniss zur Königsfamilie von Theben selbst angiebt, behauptet eine würdige Stellung zum Ganzen, und erinnert durch seine lieblichen Gesänge an die Phönissen des Phrynichos. Eine politische Tendenz ist wohl der Idee des Stücks fremd; und es wird wohl Niemanden einfallen, einen trilogischen Zusammenhang des Stoffes oder

---

1) Das Argum. sagt mit Weglassung der Negation gerade das Gegentheil. Es sollen aber die fremd artigen Theile aufgezählt werden, und nicht das, was wirklich zur Handlung gehört. Daher ist die Negation unentbehrlich. Die ganze Scene, welche hier gemeint ist, (86—208) soll eine Nachahmung des Homer sein, wo Helena von der Mauer herab das Heer überschaut. Zugleich entspricht sie der mehr epischen Schilderung der sieben Heerführer bei Aeschylos, welche zwar mit lebendiger Energie, aber zu wortreich ausgeführt ist, was Euripides auch zu tadeln scheint 765 f. Vgl. Gruppe, Ariadne p. 582 f. H. J. Warren de Aeschyli Septem contra Thebas et Euripidis Phoenissis. Groeningen 1832. 8.

2) Die letzten Tetrameter, welche Oedipus spricht, sind mit geringer Veränderung aus dem Schlusse des Sophokleïschen Oedipus herüberge nommen. Ihre Vortrefflichkeit hatte sie zum poetischen Gemeingute gestempelt. S. F. N. Morus de Eur. Phoen. Lips. 1771. 4. (auch in dessen Diss. theol. et philol. p. 409 ff. Böckh p. 265 ff.

ein gemeinsames sittliches Thema zwischen der Hypsipyle, den Phönissen und der Antiope annehmen zu wollen. Im ersten Drama erschien die frühere Königin von Lemnos als Sklavin des Lykurgos und der Eurydike in Nemea. Sie wartete den kleinen Königssohn auf einer Wiese, als sie von den vorüberziehenden Sieben, welche Theben belagern wollten, um Quellwasser angesprochen ward. Während sie dieses zeigte, tödtete eine Schlange den im Grase nach Blumen haschenden Knaben. Adrastos und seine Mitfeldherrn zerstückeln das böse Thier, begraben den kleinen Leichnam des Opheltes und nennen ihn, nachdem sie die Nemeïschen Spiele zu seinem Andenken gestiftet, Archemoros. Bei der ersten Feier derselben kämpfen auch die beiden Söhne der Hypsipyle und des Iason um den Preis. Die Mutter, welche durch die Sieben der Rache des Lykurgos entzogen ward, erkennt ihre Söhne, als man ihre Namen unter denen der Sieger ausruft 1). Obgleich nun hier die Sieben auf ihren Feldzügen gegen Theben vorkamen, so standen sie doch nicht im Vordergrunde der Handlung. Diese drehete sich vielmehr ganz um die Hypsipyle und den Tod des Opheltes. Die trostlose Mutter des Knaben suchte Amphiaraos aufzurichten 2), derselbe, welcher in diesem Ereignisse eine unglückliche Vorbedeutung für den Feldzug sah. Er scheint von den Sieben der einzige gewesen zu sein, welcher handelnd in diesem Stücke auftrat, welches offenbar der Nemea des Aeschylos entsprach 3). Das dritte Stück, Antiope, behandelte zwar auch einen Thebanischen Mythus, wie die Phönissen, aber aus einem ganz verschiedenen Fabelkreise. Es spielte auf dem Kythäron, wohin sich Antiope vor der Rache ihrer Erbfeindin Dirke geflüchtet hatte. Ebendaselbst war sie einst des Zethos und Amphion genesen, die sie beide von Zeus in Satyrgestalt empfangen hatte 4). Bei der Feier eines Bakchischen Festes entdeckt aber Dirke ihren Aufenthalt, und will sie gewaltsam umbringen. Ein

---

1) Apollod. 3, 6, 4. Hyg. f. 74. 15. Rerum myth. Scriptt. II, 141 ibiq. not. crit. p. 98; vgl. mit den Bruchstücken p. 191—193 Matth.

2) Fragm. bei Plut. cons. ad Apollon. 16 p. 110 F. Stob. Flor. 108 p. 449 Gaisf.

3) Oben p. 292 f.

4) Kedren. p. 22 F. Valckenaer Diatr. p. 63.

Hirt, welcher die beiden Knaben erzogen hat, giebt diesen Kunde von der Gefahr ihrer Mutter. Sie eilen herbei, retten die Mutter und bestrafen die Dirke durch einen schmachvollen Tod [1]. Amphion wird darauf König von Theben. Das Meiste, welches von diesem Drama noch übrig ist, bezieht sich auf die beiden Brüder, von denen Zethos als ein an Körperkraft und kriegerischem Geiste überlegener, Amphion aber als ein durch die Musenkünste zu den mildern Thaten des Friedens geneigter Jüngling geschildert wurde [2]. Lykos, der Gemahl der Dirke, und zeitiger König von Theben, hatte vermuthlich auch eine Rolle in diesem Drama, welches man im Alterthum sehr bewunderte.

Iphigenia in Tauroi. Diese Tragödie, über deren spätere Aufführungszeit wir keine andre Andeutung im Stücke selbst als die grössere Freiheit der metrischen Form besitzen [3], ist von kunstverständigen Männern für eine der vorzüglichsten des Euripides erklärt worden [4]; wiewohl Göthe's Darstellung desselben Stoffes gezeigt hat, dass das Hellenische Original einer mehrfachen Verbesserung fähig ist. Hier ist freilich das religiöse Motiv, welches den Orestes nach Tauroi zum Tempel der Artemis trieb, ganz weggefallen, und die Kunst des Dichters bewegt sich ausschliesslich um die Gefahren der Opferung und um eine schwer zu vermittelnde Erkennung, worauf das ganze Interesse der Handlung beruht. Der in Folge des Muttermordes noch

---

1) Apollod. 3, 5, 5. Hyg. f. 8. Scriptt. Rer. myth. I, 97. II, 74; vgl. mit den Fragment. p. 65—83 Matth.

2) Pacuvius übersetzte die Antiope in's Lateinische; und daraus hat uns Cic. de fin. 1, 2, de invent. 1, 50, ad Herenn. 2, 27, de orat. 1, 37, de rep. 1, 18, manches Schöne erhalten. Aristophanes parodirte die Antiope in der zweiten Bearbeitung der Thesmophoriazusen, welche nach E. Tode fällt. Fritzsche ad Thesm. p. 589. Bergk, Reliq. comoed. Att. antiq. p. 123. In ähnlicher Absicht dichtete Eubulos seine Antiope. Athen. 10, 417 B. Meineke hist. crit. com. gr. p. 359.

3) Zirndorfer (chronol. fab. Eurip. pag. 78) nimmt Ol. 91 an. Böckh (p. 223) setzt sie nach der Iphig. in Aulis, weil die Mythenfolge dieses verlange. Aber E. dichtete auch die Phönissen später als die Hiketiden, und Sophokles die Antigone früher als den Oedipus.

4) Die beste Kritik ist von Hermann (Praef. ad Iphig. Taur. p. VI—XXVIII.), welcher die Behandlung desselben Gegenstandes von Göthe mit Wahrheit und Einsicht zu würdigen gesucht hat. Weniger günstig ist Gruppe's Beurtheilung ausgefallen (Ariadne p. 599 ff. 573 f.). Vgl. auch die ältere Abh. von Dupuy in d. Mém. de l' acad. des inscr. T. 31.

von Wahnsinn und den Erinyen verfolgte Orestes soll aber zur Sühne seiner Blutschuld das Standbild der Artemis aus dem Taurischen Tempel mit Gefahr seines Lebens holen. So wollte es der Mythus, welcher mit Attischen und Spartanischen Heiligthümern der Artemis in Verbindung stand. Dass Orestes seine in Aulis zum Opfer bestimmte, aber durch eine wunderbare Rettung nach Tauroi entrückte Schwester wiedergefunden habe, und durch sie als Priesterin der Artemis, welche kraft ihres heiligen Amtes alle dorthin verschlagenen Hellenen ihrer Göttin opfern musste, dem sichern Tode entgangen, und zugleich mit dem durch ihre Hülfe geraubten Bilde hingesegelt sei, ist eine ziemlich alte, obgleich keine Homerische Sage [1]). Sie wurde wenigstens in Attika geglaubt und die Rückkehr der Iphigenia in ihr Vaterland stand damit in Verbindung. Verbreitung des Artemiskultus in den Taurischen Gegenden mochte wohl Anlass dazu gegeben haben, um so mehr, da Iphigenia an vielen Orten für Artemis selbst galt. Was den Chor der Hellenischen Tempeldienerinnen anlangt, welcher der Iphigenia zur Seite steht, so konnte er gar nicht besser gewählt werden, und seine Lieder auf Artemis und Apollo sind voll lyrischer Schönheiten und der Handlung des Ganzen nicht fremd. Seine versöhnende Rolle ist aber nicht hinreichend, das Stück ohne göttliche Hülfe zu schliessen. Die Rache, welche der König Thoas an der flüchtigen Iphigenia und ihren beiden Genossen Orestes und Pylades nehmen will, kann nur von der Göttermaschine herab besänftigt werden. Athena erscheint, und schützt das Orakel vor, auf dessen

---

1) Die Il. ι', 143 kennt die Iphigenia unter dem Namen Iphianassa, aber nicht als geopfert oder beim Opfern gerettet. So kam sie erst bei Hesiodos vor (Paus. 1, 43, 1). Beide Namen wurden aber in dem Kyprischen Gedichte getrennt, indem man annahm, Iphigenia sei in Aulis geopfert, Iphianassa aber nicht (Henrichsen de carm. Cypr. p. 62). So auch Sophokles Electr. 157. Geirrt hat daher Westrik de Aesch. Choëph. p. 41 f und Max. Ed. Meyen de Diana Taurica et Anaitide. Berlin, 1835 p. 18, wo sonst die Quellen des Mythus ausführlich angegeben sind. Ueber diese s. aber besonders Bähr zu Herod. 4, 103. Lobeck Aglaoph. p. 500. 628. 1214, und Hermann Praef. ad Iphig. Taur. p. XXIX ff. Uebrigens scheint der Dulorestes des Pacuvius eine Nachbildung des Eur. Stücks gewesen zu sein; Näke im Prooem. Lectt. Univ. Bonn. sem. hibern. 1822—23. H. Stieglitz de Pacuvii Duloreste (Berlin, 1826. 8.) p. 36 ff.

Geheiss ihr Bruder gekommen sei, um das Standbild der Artemis zu holen, der ein neues Heiligthum im Attischen Halä gestiftet werden solle.

Iphigenia in Aulis. 1. Nach dem Zeugnisse der Didaskalien ist diese den mythischen Begebenheiten zufolge früher liegende Tragödie später gedichtet als die Taurische Iphigenia und erst nach Euripides' Tode unter gleichem Namen von seinem Sohne zugleich mit Alkmäon und den Bakchen auf die Bühne gebracht worden[1]. In welchem Zustande der Vater diese drei Dramen hinterlassen und welchen Antheil der jüngere Euripides an der Ausarbeitung derselben gehabt, wissen wir nicht. Keins derselben wird jedoch als das Werk des letztern bezeichnet. Eben so wenig ist es bekannt, dass der erstere dieselben Stücke früher schon in einer andern Gestalt gegeben und dann noch vor Vollendung einer zweiten Ausgabe gestorben sei. Es war aber, als Aristophanes die Frösche gab, bereits eine Iphigenia in Aulis von dem grossen Tragiker vorhanden, wie aus der Parodie eines Gesanges auf die Alkyonen hervorgeht[2], welcher freilich in dem erhaltenen Drama nicht zu finden ist, und dort auch in keiner Stelle gestanden haben kann. Ferner werden iambische Trimeter aus der Iphigenia des Euripides citirt, worin Artemis dem Agamemnon ihre Absicht mittheilt, statt seiner Tochter den Achäern eine Hindin als Schlachtopfer unterzuschieben[3]. Auch hiervon ist keine Spur in unserm Stücke[4]. Man hat zwar vermuthet, dass diese Verse aus dem verloren gegangenen Prologe der Iphigenia stammten, da dieselbe ganz wider die Sitte des Euripides mit einem anapästischen Dialoge zwischen Agamemnon und dem alten Diener beginne[5]. Da aber Artemis dort den

---

1) Schol. Arist. Ran. 67. Clinton T. 2 p. XXXIV N. c.

2) V. 1306 — 1309 (1344 — 1347) ibiq. Schol. Fritzsche ad Thesm. p. 438.

3) Aelian. hist. an. 7, 39.

4) Vgl. Hesych. v. ἄϑραυστα ibiq. Hemsterh. p. 130 ed. Alb. Dieses Wort kommt auch in unsrer Iph. nicht vor; dagegen findet sich hier p. 32 ἀπαρϑένευτα, welches Hesych. v. ebenfalls daraus citirt. Diese Verschiedenheit ist zuerst von Markland und Musgrave, dann aber besonders von Böckh (Gr. trag. princ. p. 214 ff.) ausführlich besprochen worden. Vgl. Eichstaedt de dramate Gr. comico satyr. p. 99. Jacobs, Nachträge zu Sulzer T. 5. p. 401. Gruppe p. 539 ff.

5) Selbst Aeschylos beginnt in den beiden Fällen, wo das Stück einen

Agamemnon anredet, und ihm die Rettung seiner Tochter zusichert, so konnte unmöglich die Scene des Agamemnon mit dem Greise darauf folgen, worin wir die grösste Besorgniss des Königs gewahren, welcher die zur Opferung der Tochter gegebene Einwilligung durch einen hiemlichen Gegenbefehl so gern hintertreiben möchte. Er muss also von der Absicht der Göttin gar nichts gewusst haben, und durfte auch nach der ganzen Anlage des Stücks im Verlaufe der Handlung nichts davon erfahren. Möglich wäre es noch, dass Artemis am Schlusse des Stücks kurz vor der Opferung jene Worte zum Vater oder zur Mutter gesprochen hätte[1]. Nach der Opferung passen sie nicht mehr, weil darin von einer zukünftigen Handlung die Rede ist[2]. Aber auch diese Annahme läuft wider den Plan des vorliegenden Stücks, dessen Schluss freilich sehr verstümmelt erscheint; indess ist gerade das plötzliche Verschwinden der Iphigenia und das unbegreifliche Vorfinden einer Hindin an der Stelle, wo sie das Opfermesser treffen sollte, durch die Erzählung des Boten sehr schön und zur völligen Beruhigung beider Eltern hervorgehoben worden. Klytämnestra nimmt mit dem kleinen Orestes Abschied von ihrem nach den Schiffen eilenden Gemale, und der Chor der Euböischen Frauen, welche die Neugierde, das glänzende Heer zu schauen, in das Lager von Aulis gelockt hatte, wünscht ihm einen glück-

---

anapästischen Anfang hat (Perser, Hiketiden), nicht mit der Handlung selbst, sondern mit der Parodos des Chores, worin zugleich die Exposition enthalten ist. So auch der Verfasser des Rhesos. Die Iphigenia weicht also von diesen Fällen ab, um so mehr, da die Exposition in ausführlicher Breite V. 49—114 nachfolgt. Daher hat sich auch Hartung (Eur. Iph. Erlang. 1837) bewogen gefunden, diese Partie als Prolog an die Spitze des Ganzen zu stellen. Neben derselben konnte das Drama auf keinen Fall noch einen besondern Prolog haben. An ein absichtliches Wegschneiden desselben durch den jüngern Euripides, den die Aristophanische Parodie vieler andrer Prologe des Vaters dazu bewogen haben könnte, ist also um so weniger zu denken, da die Iphigenia in Aulis in dieser Rücksicht gar nicht parodirt worden ist.

1) Vgl. J. H. Bremi über zwei Ausgaben der Iphig. Aul., den Anfang und das Ende des Drama, in d. Philologischen Beiträgen aus der Schweiz B. 1 (Zürich 1819) p. 145—155.

2) Dessungeachtet hat sie Hermann als Epilog dem Stücke angehängt (vgl. Praef. p. XXVII. f.), freilich nach Wegschneidung der ganzen letzten Scene 1537—1636, worin der Bote den Hergang der Opferung ausführlich erzählt. Dieses hatte schon Porson (Supplem. praef. ad Hecab. p. XXI) gethan.

lichen Erfolg seines Feldzuges. Selbst bei der gewiss richtigen Annahme, dass diese Schlussscene schon aus metrischen Gründen der bessern Zeit der Hellenischen Tragik nicht mehr angehören kann, bleibt die Verschiedenheit der angeführten ältern Bruchstücke von dem Plan des erhaltenen Drama so gut als ausgemacht; namentlich lässt sich der von Aristophanes parodirte Chorgesang in diesem nicht unterbringen; daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass der jüngere Euripides das Stück des Vaters umgearbeitet und das getadelte Lied nebst andern Partien ausgemerzt und durch neue ersetzt hat [1], was man freilich von dem Alkmäon und den Bakchen, die zugleich gegeben worden sind, nicht behaupten kann. Eine vermeintliche Inkonsequenz in der Cha-

1) Für ein Werk des jüngern Eur. erklärte schon Böckh (p. 225 ff.) die Iphigenia in Aulis, und suchte die Umarbeitung derselben als durch Aristophanes veranlasst darzustellen (p. 235 ff.). Weniger beweist die Menge der Varianten und metrischen Freiheiten (Böckh p. 237. 273 ff.) für die Annahme einer doppelten Ausgabe. S. Moriz Seyffert de duplici recensione Iphigeniae Aulidensis quaestiuncula, Halle, 1851. 8. Matthiae Eur. T. 7 p. 324 ff. — Hermann erkennt in dem erhaltenen Stücke das Werk des ältern E., und glaubt, dass nur der verloren gegangene Schluss durch eine spätere ungeschickte Hand ergänzt worden sei (Praef. ad Iphig. Aul. p. XXVIII. Opusc. T. 3 p. 368. Elem. doctr. metr. p. 547.). Vgl. Dindorf Eur. T. 2 p. 535 ff. Mehlhorn in d. Schulzeitung 1833 II p. 629 ff. Fr. Lindemann de Eur. Iphig. Aul. Progr. Zittau, 1836. 4. Hartung dagegen (de Iphig. in Aulide interpolatione disputatio, in der Ausg. p. 69—96. Erlang. 1837) hat durch Umstellungen einzelner Theile und durch die Bezeichnung mehrerer zweckloser Zusätze die ursprüngliche Gestalt dieses Drama, welches er dem ältern E. vindicirt, ohne eine zweite Ausgabe des Sohnes anzunehmen, herzustellen gesucht. Eine ganz neue Meinung wird man bei Gruppe (Ariadne p. 561) finden, welcher nach der Anführung der beiden Verse 553. 554 der erhaltenen Iphigenia von Theophrast (bei Athen. 13, 562 E.) unter Chäremon's Namen, diesen Tragiker geradezu für den Verfasser, und das Stück selbst nicht bloss für besser als alle Euripideïsche Tragödien erklärt, sondern den gelungensten des Sophokles an die Seite stellt. Zu voreilig war der Beifallsruf Welcker's in d. Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1834 p. 667; vgl. Jahn's N. Jahrb. des Philol. 1835 T. 14 p. 161. Denn die nähere Prüfung jenes Zeugnisses und hauptsächlich die Untersuchung über den geringen Werth des Chäremon als Tragiker (C. J. Hoffmann in Jahn's N. Jahrb. der Philol. 1830 T. 5 p. 366) haben gezeigt, dass dieser Dichter auf keinen Fall der Urheber eines solchen Stücks sein konnte. Heinr. Bartsch de Euripide Iphigeniae Aulidensis auctore quaestiuncula (Breslau, 1837. 8.) p. 25 ff. vgl. Zeitschrift f. d. Alterthumsw. 1838 p. 180 ff. Auch die letzte Forschung von Zirndorfer (de Euripidis Iphigenia Aulidensi, Marb. 1838. 8. p. 12 ff.) hat sich für Euripides entschieden, dessen Werk durch den Sohn umgearbeitet, und in dieser Umarbeitung späterhin mit der ersten Ausgabe vermittelst Diaskeuase zusammengeschmolzen sein soll.

rakterzeichnung der Iphigenia, welche Aristoteles hervorhebt[1]), passt genau auf das vorliegende Drama, so dass der Stagirit dasselbe vor Augen haben musste.

2. Was die dramatische Anordnung betrifft, so hat die Iphigenia manchen Vorzug vor andern Dramen des Euripides. Alles ist darin weit inniger und treffender motivirt, als sonst zu geschehen pflegt, und die Handlung selbst leidet nicht an Ueberladung herbeigezogener Nebeneffekte. Die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldin ist vortrefflich gezeichnet, und selbst in dem von Aristoteles gerügten Fehler, dass die um ihr Leben flehende Iphigenia der nachher sich willig aufopfernden ganz unähnlich sei, durchaus naturwahr und rührend. Auch in der Charakterschilderung der drei grössten Heroen des Achäischen Lagers ist eine genaue Bekanntschaft mit Homer nicht zu verkennen. Für den Werth des Stücks spricht besonders noch der Umstand, dass unser grösste Dichter sich dadurch zu einer Nachbildung angeregt fühlte[2]). In welchem Ideenzusammenhange übrigens dieses Stück mit seinen Begleitern, dem Alkmäon und den Bakchen gestanden haben könne, wird schwer zu ermitteln sein. Mit dem Alkmäon ist aber der in Korinth gemeint, verschieden von dem in Psophis. Jener spielte am Hofe des Kreon in Korinth, dem Alkmäon seine beiden mit Manto, der Tochter des Teiresias, gezeugten Kinder, Amphilochos und Tisiphone, anvertraut hatte. Die letztere war wegen ihrer ausgezeichneten Schönheit von der eifersüchtigen Frau des Kreon verkauft worden, und der Vater hatte sie, ohne sie zu kennen, im Auslande als Sklavin erstanden[3]). Verkennung und Erkennung war also die Seele

---

1) Poet. 15, 9, eine Stelle, welche Gruppe (p. 557 ff.) für unächt erklärt hat. Vgl. jedoch Ritter p. 189, und Bartsch de Iph. Aul. p. 42 ff.

2) Gruppe hat in seiner sehr ausführlichen Analyse der Iphigenia (p. 462—507) auf die Bearbeitung von Schiller sowohl als von Rotrou, Racine und Dolce Rücksicht genommen. Vgl. Mich. Arn. Racine, Comparaison de l' Iphigenie d' Euripide avec l' Iphigenie de Jean Racine, in d. Mém. de l' acad. des inscr. T. 8 p. 288 ff. J. G. Chr. Höpfner de Eur. Iph. in Aulide, vor der Ausg. Halle 1795 p. IV—LXXX. Fr. Wilh. Pipping, Comparatio inter Iphigeniam in Aulide Euripidis et Racinii. P. I. II. Abö, 1812. 4.

3) Apollod. 3, 7, 7. Bentley Opusc. p. 467 f. Creuzer Meletem. 1 p. 65.

der Handlung, welche vermuthlich im Hause des Kreon, aus welchem Alkmäon auch den erwachsenen Sohn zurücknahm, mit der an der Königin genommenen Rache schloss [1].

Die Bakchen folgten in der scenischen Aufführung unmittelbar auf den Alkmäon; (daher die Meinung, dieses Drama habe die Stelle des Satyrspiels vertreten [2]), als wenn dem Satyrspiele jemals die dritte Stelle in einer Tetralogie angewiesen worden wäre. Wir haben hier nicht denselben Fall, als bei der Alkestis, welche wirklich das Schlussstück bildete und in welcher der Charakter des Herakles offenbar an das Satyrspiel erinnert [3]. Die Bakchen dagegen sind von einem tief religiösen Geiste durchhaucht, und entsprechen durchaus der Idee der Festfeier, welche die Tragödie ursprünglich verherrlichen sollte. Eine solche Bakchische Begeisterung und einen solchen Schwung der Phantasie, überströmend von den kühnsten Gedanken und wildesten Bildern, findet man sonst nirgends im Alterthume, da alle ähnliche Poesien früh untergegangen sind [4]. Man glaube ja nicht, dass die Gefangenschaft des jugendlichen Gottes, der die Heiterkeit des Naturlebens darstellt, der die fröhliche Begeisterung in die Festlust einführte, an dessen Gefolge sich alles in seeligem wonnetrunkenen Taumel anschliesst, was die Phantasie Schönes und Herrliches erfunden hat, auf das Gefühl der Hellenen einen komischen Eindruck machte. Pentheus, der Mann des Ernstes und der Trauer, dem der Dionysische Jubel ein Greuel ist, verhöhnt und verfolgt die neue Gottheit und glaubt durch die Gewalt, welche ihm als König von Theben zusteht, den geräuschvollen Kultus durch Verhaftung und Einsperrung des Dionysos in seinem Reiche zu unterdrücken. Die Warnungen des göttlichen Sehers Teiresias und seines Grossvaters Kadmos, dem göttlichen

---

1) Der Vers des Euripides in den Rittern des Arist. 1299 ist aus dem Alkmäon in Psophis, welcher Ol. 85, 3 gegeben wurde; die Ritter fallen Ol. 89, 1 = 424. Die Bruchstücke des zweiten Alkmäon (p. 25—27) beweisen, dass damit keine zweite Ausgabe des ersten gemeint sein kann; — eine Annahme, wozu ausser Andern Böckh (Gr. tr. princ. p. 20. 222) geneigt ist.

2) Zuletzt noch Glum de Alcestide p. 65.

3) Ellendt de tragicis Graecis, in primis Euripide, ex ipsorum aetate et temporibus judicandis, aequaliumque judiciis, (Königsb. 1827) p. XIII.

4) Oben p. 46 N. 2. 56 556.

Wesen nicht feindseelig entgegen zu treten, sind vergebens. Das Beispiel seiner Mutter Agave und deren Schwestern, die schon von der Begeisterung des Gottes mächtig ergriffen, als Dionysischer Chor die taumelnde Festlust verherrlichen, rührt den Mann der Trauer nicht. Er will von dem Götterfunken der Freude im ernsten Leben nichts wissen, und sucht ihn, wo er ihn glimmen sieht, freventlich zu ersticken. Aber wie irrt sich der Mann der Trauer! Der Götterfunken ergreift alles geistige Leben, was in seine Nähe kommt, und bildet sich zur verheerenden Flamme aus. Pentheus wird selbst davon ergriffen, und rast jetzt noch in wilderer Begeisterung als der Bakchische Chor, an dessen Orgien er so gern Theil nehmen möchte. Dionysos beredet ihn, sich als Frau zu verkleiden. Auf dem Wege zum Kithäron, wo er die Feier der Mänaden belauschen will, wähnt er zwei Sonnen am Himmel zu sehen, den Dionysos hält er für einen gehörnten Stier, und fühlt sich stark genug, den ganzen Berg auf seine Schulter zu nehmen. Aber er ahnt nicht, dass er den Weg des schrecklichsten Todes geht. Er wird von den rasenden Mänaden entdeckt und als wildes Thier zerrissen. Seine eigene Mutter beginnt das blutige Werk, und steckt seinen Kopf, als sei es der eines Löwen, auf ihren Thyrsos. Alles dieses geschieht in bewusstloser Raserei. Selbst als Kadmos die zerstreuten Glieder seines Enkels zusammengelesen hat, hält ihm Agave noch in jubelnder Freude das blutige Haupt hin, ohne zu wissen, was sie gethan hat. Zum Schluss tritt Dionysos als Sieger auf, und lässt nun sein Gericht auch über Kadmos und dessen Frau ergehen, weil sie erst spät seine Göttlichkeit anerkannt haben. Sie werden in Schlangen verwandelt; auch Agave entgeht der Verwandlung nicht[1]). Dieser Ausgang scheint nicht im ursprünglichen Plane des Dichters gelegen zu

---

1) Schon Schlegel (1 p. 256 f.) hat auf die hohe poetische Vortrefflichkeit der Bakchen aufmerksam gemacht. Eine genaue Analyse des Stücks bei Gruppe (p. 581 ff.) hat die Idee des Ganzen in ein sehr vortheilhaftes Licht gestellt. Vgl. R. P. Jodrell, Illustrations on the Bacchae of Eur. London 1785. 8. Ern. Wold. Silber de Euripidis Bacchis (Berl. 1837. 8.) p. 37 ff. Attius übersetzte die Bakchen in's Lateinische; s. die Bruchst. bei Scaliger, Conjectt. in Varr. p. 88 ff. Böckh, Gr. trag. princ. p. 312 ff. Silber p. 58 f.

haben[1], und man irrt wohl schwerlich, wenn man ihn für eine Erweiterung des Drama durch den jüngern Euripides hält. Von einer ältern Bearbeitung der Bakchen, die noch in der Zeit des ältern Euripides aufgeführt worden wäre, besitzen wir keine glaubwürdige Nachricht[2]. Wäre eine solche vorhanden gewesen, so hätte sich doch Aristophanes wohl irgendwo auf sie bezogen. Aber bei ihm ist auch nicht die entfernteste Anspielung auf dieselbe vorhanden. Was wir uns ferner als ein wahres Glück anrechnen dürfen, ist die Integrität der Chorlieder, die in ihrer Art einzig dastehen[3]. Sie geben uns einen Begriff von der hohen dithyrambischen Begeisterung und dem kühnen Fluge, welchen die Poesie im Dienste des Weingottes nehmen konnte. Ein kräftiger Natursinn herrscht durch das Ganze und verleiht der phantastischen Einbildungskraft poetische Wahrheit. Euripides konnte hier hinter dem vielen Vortrefflichen nicht zurückbleiben, welches die Idee der Dionysischen Feste den Dichtern von jeher eingegeben hatte. Aber es musste ihm auch im hohen Grade gelungen sein, den Kunstsinn der Athener zu befriedigen; denn die Bakchen gehörten nebst den Phönissen und der Medeia zu denjenigen Stücken, auf deren prachtvolle theatralische Ausstattung die Choregen grössere Summen verwandt haben, als dem Staate einst die Perserkriege kosteten[4].

Rhesos. 1. Die Didaskalien führten diese kleine Tragödie unter dem Nachlasse des Euripides auf[5]. Gegen die Aechtheit derselben erklärten sich vermuthlich zuerst die Alexandrinischen Kritiker nach einer genauern Prüfung ihrer

---

1) Fr. v. Raumer, Vorl. über die alte Gesch. B. 2 p. 370 ff.

2) Die Vermuthungen Böckh's (p. 297 ff. 306 ff.) gründen sich auf einzelne Citate der Alten, welche sich in der jetzigen Ausgabe nicht nachweisen lassen (Schol. Arist. Plut. 908. Bibl. Coislin. p. 482. Suid. v. Ἀρίστιππος p. 563 A. Gaisf.); aber dieselbe ist nicht vollständig auf unsere Zeit gekommen, wie die Lücke nach V. 1328 beweist.

3) J. Mich. Hamann, Chorum Euripideum e Bacchis excerpsit et illustravit, Königsb. 1794. 8. Fr. Gotth. Schoen de carmine quod est quintum in Euripidis Bacchabus, in d. Schulzeit. 1830 II. Nr. 66. 67.

4) Plut. de glor. Athen. 6 p. 349 A. Es war ein zweckmässiges Unternehmen, auf den Pomp des Theatralischen in den Bakchen besonders hinzuweisen. Fr. Gotth. Schoen de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico. Lips. 1831. 8. Vgl. Silber p. 24 ff.

5) Argum. Rh.

Form und ihrer dramatischen Anordnung. Sie erkannten darin mehr einen Sophokleischen Charakter, und nur in der umständlichen Genauigkeit rücksichtlich der Beschreibung von Erscheinungen des gestirnten Himmels[1]) fanden sie Uebereinstimmung mit Euripides. Dabei liessen sie die Sache bewenden, und erklärten nur noch die beiden vorgeblichen Prologe als von Schauspielern herrührend für unächt[2]). Die Kritik ist also hier besonders auf innere Beweise angewiesen, um die Aechtheit oder Unächtheit darzuthun. Eine genauere Prüfung der Form und des Inhalts hat nun allerdings zu dem Ergebnisse geführt, dass der ältere Euripides nicht der Verfasser sein kann. Es weht ein ganz verschiedener Geist durch das Ganze, und auch die Wahl der Situationen und die dramatische Motivirungskunst ist hier eine ganz andre. Der nächste, auf den man rieth, war, da die Didaskalien das Stück einmal unter Euripides' Namen überliefert hatten, der gleichnamige Sohn oder Neffe des grossen Tragikers[3]), der vorgebliche Verfasser der Iphigenia in Aulis, die merkwürdigerweise auch ohne Prolog beginnt. Aber dagegen hat man sprachliche Eigenthümlichkeiten geltend zu machen gesucht, welche auf eine mühsame Nachahmung des Sophokles und Homeros, wie man sie im Alexandrinischen Zeitalter findet, hinweisen sollen[4]). Da nun aber schon die ersten der Alexandrinischen Gelehrten, wie Aristarchos, den jetzt noch erhaltenen Rhesos in Händen hatten und erklärten und sich dabei auf die ältern Didaskalien bezogen[5]), ohne ihn desshalb für ächt zu halten, wie der Pergame-

---

1) Mit Bezug auf Rhes. 528 ff. Indess ist dieses kein hervorstechender Zug im Drama. Krates bemerkte sogar eine Ungenauigkeit, die er auf Rechnung des noch jungen und unerfahrenen Euripides setzte.

2) Das Argum. führt beide an. Der eine wird der Hera in den Mund gelegt. Kein Ms. enthält ihn; daher kein neuerer Hg. ihn aufgenommen hat.

3) Soweit war die Forschung schon durch Hardion (sur la tragédie de Rhésus, in d. Mém. de l' acad. des inscr. T. 10 pag. 323—337), Valckenär (Diatribe p. 92—119 ed. Lips.) und Chr. Dan. Beck (Diatribe critica de Rheso supposito Euripidis dramate Lips. 1780. 4, wiederholt in der Leipz. Ausg. des Eur. T. 3, 1788. 4.) gediehen. Vgl. Böckh Gr. trag. princ. p. 228 ff.

4) Hermann Opusc. T. 3 p. 262—310. Vgl. Morstadt, Beitrag zur Kritik des dem Euripides zugeschriebenen Rhesus. Heidelberg, 1827. 8.

5) Schol. Vat. ad Rh. 537 T. 10 p. 160 Matth., vgl. mit d. Argum. Rh.

nische Grammatiker Krates[1], jener heftige Gegner des Aristarchos, so kann das Stück unmöglich erst im Alexandrinischen Zeitalter entstanden sein. Die Annahme, dass das ältere Stück, das Aristarchos und Krates noch vor sich hatten, verloren gegangen und späterhin durch ein neues ersetzt worden sei, fällt daher in sich zusammen, um so mehr, da nicht nur alle Citate dieser beiden Gelehrten, sondern auch aller spätern Schriftsteller[2] sich auf den erhaltenen Rhesos beziehen, und von einem zweiten Rhesos nicht die entfernteste Spur vorhanden ist.

2. Auf die strenge Regel der metrischen Form ist schon mit Recht aufmerksam gemacht worden[3]. Sie beweist mehr als alles Uebrige, dass das Stück vor Ol. 89 entstanden sein muss, vielleicht in einer Zeit, wo der Stil des Sophokles, welcher dem Studium Homer's so Vieles verdankte, auch andre Dichter zur Nachahmung antrieb[4]. Den Sophokles selbst für den Verfasser zu halten, darf man auf den blossen Ausspruch der Alten hin, das Stück habe mehr einen Sophokleïschen Charakter, noch nicht wagen[5]. Die Dramen des Sophokles wurden schon früh mit der grössten Sorgfalt verzeichnet, und es ist nicht ein einziges Beispiel bekannt, dass eins davon mit einem Werke des Euripides verwechselt worden wäre. Schon seit der Abschrift, welche der Redner Lykurgos veranstalten liess und die nachher in das Alexandrinische Museum wanderte, waren Irrthümer der Art nicht mehr möglich. Der Sophokleïsche

---

1) Dieser setzte den Rhesos in die Jünglingsjahre des Euripides, also wenigstens Ol. 81, 2 = 455. Schol. Vat. ad Rh. 524. Elmsley zu Soph. Oed. Col. 1518 p. 502 Lips. Dass der gelehrte Krates sich mit dem Rhesos, und zwar mit demselben, welchen wir jetzt vor uns haben, genauer beschäftigt hatte, geht auch aus den Vat. Schol. zu Rh. 5 hervor.

2) Valckenär Diatribe p. 97 f. Lips. Beck Diatr. p. 27 f. Hermann Opusc. 3 p. 279. Vielleicht spielte schon Aristoph. in den Acharn. 279 auf Rh. 675 an.

3) Hermann Elem. doctr. metr. p. 124.

4) Vgl. Matthiae Eur. T. 8 p. 3 ff.

5) Bekanntlich hat es Gruppe gewagt (Ariadne p. 322—341), und den Rhesos mit Thamyris und Triptolemos zur ältesten Trilogie des Sophokles gemacht, mit welcher dieser Ol. 78, 1 = 468 den Aeschylos besiegt haben soll (p. 343—364). Aus der ganzen innern Einrichtung und Stellung der dramatischen Motive im Rhesos wollte dieser Gelehrte (p. 283—309) beweisen, dass Sophokles seine Kunst aus der Homerischen Doloneia gelernt habe. Vgl. Fr. Vater über den Verfasser des Rhesos, in d. Supplem. zu Jahn's Jahrb. der Philol. B. 4, 1 (1836) p. 5—18. Oben p. 79 N. 1. 260 N. 1. 423.

Charakter im Rhesos bezieht sich also vorzugsweise auf die Wahl und Behandlung eines Homerischen Stoffes, worin Sophokles besonders stark war. Der Verfasser des Stücks hat aber keineswegs dieselbe Meisterschaft bewährt, welche wir am Dichter von Kolonos gewohnt sind; daher der Gedanke, dass dieser mit einem solchen Drama den grossen Aeschylos besiegt haben soll, etwas Empörendes hat. Damit wollen wir aber den Verfasser des Rhesos keineswegs so sehr herabwürdigen, um ihn unter Euripides zu stellen [1]). Im Gegentheil kann sich derselbe, was die Kunst der dramatischen Anordnung betrifft, mit diesem in mancher Beziehung messen. Es kam darauf an, das achte Buch der Ilias auf eine würdige Weise in Scene zu setzen, da schon die Einheit der Handlung und das tragische Ende derselben in jenem kleinen Epos gegeben war. Der Schauplatz ist im nächtlichen Lager der Troër, wo der Mord durch Diomedes und Achilleus an Rhesos vollzogen wird. Homer lässt die Hauptbegebenheit vom Lager der Achäer ausgehen, und macht uns mit der nächtlichen Unruhe der Troër im Zelte des Hektor nicht bekannt. Das Drama aber beginnt sehr zweckmässig mit dieser, und lässt von hieraus das Interesse der Handlung sich entwickeln, um Einheit des Ortes zu gewinnen, welche das Epos nicht bedurfte. Die Wächter vor Hektor's Zelte bilden den Chor. Athena tritt, wie bei Homer, als Beschützerin des Odysseus und Diomedes auf; aber abweichend von der Homerischen Sage hat das Drama den Rhesos zum Sohne der Muse Terpsichore gemacht, welche zuletzt den Leichnam ihres gemordeten Sohnes durch die Luft entführt, wie Eos den Memnon in der Psychostasie des Aeschylos. Ausserdem hat der Dichter noch den Aeneias und Paris in die Handlung zu verflechten gewusst.

Der Kyklop. Ohne dieses Stück würde es uns mit den wenigen Notizen des Alterthums über den Charakter und das Wesen des Satyrspiels in seinem Verhältnisse zu der Tragödie fast unmöglich sein, das Eigenthümliche dieser ganzen Gattung der dramatischen Poesie, welche fortwährend an den Ursprung der Tragödie im heitern Natur-

---

1) Vgl. Fr. v. Raumer, Vorl. über d. alte Gesch. B. 2 p. 370 ff.

dienste des Dionysos erinnern sollte [1], gehörig zu begreifen und zu würdigen. Besonders wird uns an diesem einzigen Beispiele die sinnreiche Freiheit klar, mit welcher die Tragiker den Satyrchor als den wesentlichsten Bestandtheil des heitern Spiels in der Heldenfabel anzubringen, und bei den oft sehr unsaubern Spässen des Silenos und seiner muthwilligen Naturkinder die Würde der Helden dennoch zu behaupten wussten; denn die heroischen Mythen der Vorzeit bildeten eben so gut die Stoffe des Satyrspiels als der Tragödie, und man hat kein Beispiel, dass Ereignisse der Gegenwart dazu benutzt worden wären. Dadurch unterscheidet sich diese Gattung der Poesie sehr wesentlich von der Komödie, mit welcher sie gar nichts gemein hat und auch nie verwechselt worden ist. Obgleich Euripides nirgends als ausgezeichnet im Satyrspiele genannt wird, so ist ihm doch die Darstellung der Kyklopenscene, welche schon Homer in neunten Buche der Odyssee mit urkräftigem Humor gezeichnet hat, ganz besonders gelungen, und das mag auch wohl der Grund gewesen sein, warum man gerade den Kyklopen allein aus der ganzen Gattung gerettet hat. Freilich hat er die Hauptzüge der Homerischen Darstellung beibehalten, ohne sie durch neue Erfindungen zu erweitern oder zu überladen. Der Schauplatz ist, wie bei Homer, am wilden Meeresufer vor der Höhle des Ungeheuers, bei welchem Silenos mit seiner Bakchischen Schaar als Knecht dient. Odysseus verbindet sich mit dem Chore, und so wird der Kyklop überlistet und geblendet, worauf der schlaue Ithakesier mit den geretteten Satyrn davon segelt. Wie er hier auftritt und spricht, so könnte er auch in jeder Tragödie erscheinen. Darnach richtet sich sogar die Art des Ausdrucks und der rhythmischen Form, an deren Strenge sich Silenos und die rohen Waldnaturen nicht binden [2]. Die Chorgesänge, welche sparsam vertheilt und von geringem Umfange sind, haben natürlich, da sie zum Tanze der Sikinnis passen mussten, ganz andere Rhythmen und einen ganz andern Charakter als in den Tragödien, und erinnern

1) Oben p. 49 ff. 53 ff. 60. 80. 85 N. 5. 87 ff.

2) Hermann Praef. ad Eurip. Cycl. p. XIV ff. und zu V. 27. 52.

durch ihren Inhalt lebhaft an die ländliche Festlust des Dionysos, der die Satyrmasken ihren Ursprung verdankten [1]. Aehnlich haben wir uns auch die andern sieben Satyrspiele zu denken, welche nach Thomas Mag. ausser dem Kyklopen von Euripides vorhanden waren. Die Schnitter, vermuthlich identisch mit dem Syleus [2], schlossen sich der Medeiatrilogie an, und der Sisyphos den Troërinnen [3]. Vom Autolykos, Busiris, Eurystheus, Herakles und Skiron wissen wir aber eben so wenig als vom Kyklopen, zu welchen Trilogien sie gehörten. Der Autolykos war sogar in zwei Ausgaben vorhanden [4]. Der Inhalt war, wie Sisyphos jenen schlauen Heerdenräuber, welcher Satyrn als Hirten in seinem Dienste hatte, überlistete, und noch dazu durch dessen Tochter der Vater des Odysseus ward [5]. Die Fabel des Busiris ist bekannt. Herakles erwürgte diesen Aegyptischen Unhold und befreite den Bakchischen Chor aus seiner Knechtschaft [6]. Der Inhalt des Eurystheus geht aus den Bruchstücken nicht klar hervor. Der Bewohner des Tartaros und die Anrede an einen Alten, vermuthlich den Charon [7], scheinen auf das Abenteuer des Herakles mit dem Kerberos hinzudeuten. Dem Eurystheus ward darin ohne Zweifel ein Hauptstreich gespielt; wie denn überhaupt Herakles zur stehenden Figur der Satyrspiele geworden war. Im Skiron trat Theseus als Unholdbändiger auf, indem er jenen berüchtigten Riesen vom Megarischen Felsen hinabstürzte [8].

---

1) Die ältere Litteratur über das Satyrspiel führt Höpfner Praef. ad Eur. Cycl. p. XIV ff. an. Vgl. oben p. 80 N. 3. Il Ciclope di Euripide, Padua, 1749, p. 19 ff. Welcker Nachtrag zur Tril. p. 323—338. Friebel, Satyrogr. p. 11 ff.

2) Oben p. 480 N. 2.

3) Oben p. 488 N. 1.

4) Athen. 10, 413 C. Sonst wird Autolykos nur noch von Poll. X, 111. 178. citirt. Sonderbar ist die Meinung Matthiä's (B. 9 p. 100), welcher den ersten Autolykos für eine Tragödie hält.

5) Hyg. f. 201. Tzetz. Chil. 8, 202. Welcker p. 317.

6) Diomed. gramm. p. 488 Putsch. Scriptt. Rer. myth. I, 63. II, 137. Osann in Wolf's Litter. Anal. B. 2 p. 336 f. Welcker, Nachtrag p. 303.

7) Steph. Byz. v. Τάρταρος. Schol. Eur. Hec. 821. Matthiae p. 178—181.

8) Die Fragm. p. 319 f. geben keinen Aufschluss über den Inhalt, welcher jedoch nach Plut. Thes. 10. Paus. 1, 44, 12. Hyg. f. 38 nicht zweifelhaft sein kann. Vgl. Boettiger, Vasengemälde II, 147. Elmsley ad Eur. Med. p. 71.

3. Umrisse zu den untergegangenen Tragödien des Euripides.

1. Aus dem reichhaltigen Troischen Sagenkreise hat Euripides verhältnissmässig weit weniger Stoffe zu Tragödien gewählt, als Aeschylos und Sophokles. Die Ilias ist von ihm, da der Rhesos nicht sein Werk sein kann, gar nicht benutzt worden, die Odyssee aber nur zu einem einzigen Satyrspiele. Das Kyprische Gedicht gab ihm den Stoff zum Alexandros, Telephos, zur Iphigenia in Aulis und zum Palamedes, von dem schon oben die Rede war; ausserdem noch zu den Skyrierinnen und zum Protesilaos. Dieses Drama entsprach dem Inhalte nach den Hirten des Sophokles[1], und gehörte zu den bessern des Euripides. Besonders wird der Charakter der Laodameia, der jugendlichen Gattin des Protesilaos, welchen Hektor gleich bei der Ankunft der Achäer in Troas tötdete, als Muster edler Weiblichkeit gelobt. Sie konnte das unglückliche Ereigniss nicht überleben und gab sich selbst den Tod[2]. Die Skyrierinnen, nach dem Chore benannt, spielten, wie das gleichnamige Stück des Sophokles, am Hofe des Lykomedes, und stellte die List dar, wodurch Odysseus den als Mädchen verkleideten Achilleus unter den Töchtern des Königs entdeckte, und die Daïdameia und deren Vater trostlos zurück liess[3]. An den Inhalt der kleinen Ilias selbst schloss sich nun der Philoktetes an[4], an die Zerstörung Ilion's die erhaltenen Troërinnen und Hekabe, an die Nosten Elektra, Orestes, Helena, Andromache und zuletzt Peleus. Diese Tragödie ist vor Ol. 89, 3 = 422 gegeben, da Aristophanes in den Wolken sich auf dieselbe bezieht[5]. Sie scheint Aristoteles zu der ethischen Gattung zu rechnen, wofern er nicht den Peleus des Sophokles meint[6]. Wie Telephos trat Peleus als armer verbannter Mann auf[7]. Verachtung des Reichthums und Lob des besonnenen Greisenalters gegen die Unerfahrenheit der Jugend kam darin vor[8]. Vielleicht bezog sich dieses auf den Greis Peleus, welchen Neoptolemos wieder zu Ehren brachte, da er während des Trojanischen

1) Oben p. 429.
2) S. die Fragm. p. 514 ff.
3) Fragm. p. 521 ff.
4) Oben p. 480 N 2.
5) Schol. ad Nub. 1155.
6) Poet. XVIII, 4. Ob. p. 456 f.
7) Horat. Epist. ad Pis. 96.
8) Stob. Flor. 93. 116.

Krieges durch die Schuld seiner habsüchtigen Verwandten in Armuth und Elend gerathen war.

2. Der Thebanische Mythenkreis, welcher sich um die Schicksale des Oedipus und seiner Familie bewegt, lieferte dem Euripides noch den Stoff zum Oedipus und zur Antigone. Das erste Stück, obgleich dem allgemeinen Fabelinhalte nach dem Oedipus des Aeschylos und Sophokles entsprechend [1], scheint doch viele Neuerungen im Einzelnen des Mythus eingeführt zu haben. So blendete sich Oedipus, welchem Euripides die herrlichsten moralischen Sentenzen in den Mund legte [2], nicht selbst, sondern die Knechte des Laios warfen ihn gewaltsam zur Erde und stachen ihm die Augen aus [3]. Dem Mythenzusammenhange nach folgten auf dieses Stück die Phönissen, und hierauf die Hiketiden und die Antigone. Diese wich von der gleichnamigen Sophokleischen Tragödie darin wesentlich ab, dass die Heldin nach vollzogenem Begräbniss ihres Bruders zwar auch auf Kreon's Befehl zum Tode abgeführt, aber von Hämon gerettet wurde; denn das Stück schloss, wie es der Dichtergreis in seinen letzten Dramen gern zu thun pflegte, mit einer Hochzeit, wobei schon von einem künftigen Söhnlein Maimon die Rede war [4]. Vielleicht machte Dionysos, der Schutzgott von Theben, Frieden zwischen Kreon und dem jungen Brautpaare [5], dessen Liebesverhältniss hier durch stärkere Farben hervorgehoben wurde [6], als bei Sophokles, welcher mit unnachahmlicher Zartheit diesen Punkt berührt.

3. Was die Sage von Athamas und den Argonauten anlangt, so wählte Euripides daraus die Ino und den

---

1) Ein andrer Inhalt ist auch bei den gleichnamigen Stücken des Achäos, Karkinos, Diogenes, Philokles, Xenokles und Theodektes nicht anzunehmen.

2) Z. B. bei Stob. Ecl. phys. I p. 270 Heeren, Flor. tit. 1. 7. 67. 105.

3) Abweichend von den Phoen. 61 ibiq. Schol. Sonst geben die Fragm. p. 255 ff. keinen Aufschluss über den Gang des Drama. Eine Beschreibung der Sphinx führt daraus an Aelian. hist. an. XII, 7. Vgl. Gruppe, Ariadne p. 388 ff. Fritzsche ad Arist. Thesm. p. 149.

4) Arist. Gramm. Argum. Soph. Ant. Schol. Soph. Ant. 1555. Gruppe, Ariadne p. 390 f.

5) Die Verse bei d. Schol. Pind. Pyth. γ', 176 sind offenbar von Hämon oder Kreon am Ende des Stücks gesprochen worden. Was Stob. Flor. 125 und 49 excerpirt hat, ist aus der Rede der Antigone gegen Kreon. Den Prolog dieser Tragödie berührt Arist. Ran. 1212. 1218.

6) Stob. Flor. 65.

Phrixos, und knüpfte die übrigen darauf bezüglichen Dramen an die Geschichte der Medeia, namentlich die Peliaden und den Aegeus, von denen schon oben die Rede war[1]. In der Ino hatte er den Aeschylos und Sophokles zu Vorgängern[2]. In der Darstellung des Wahnsinns suchte er gewiss beide zu überbieten, und das Unglück und den Schmerz der Ino aufs Höchste zu steigern, indem er sie blass und in zerrissener Kleidung erscheinen liess, wesshalb er von Aristophanes in den Acharnern und Wespen getadelt worden ist[3]. Die Ino muss also vor Ol. 88, 4 = 425 gegeben sein. Diese Stiefmutter des Phrixos hatte auch eine wichtige Rolle in dem andern Drama, welches den Namen von dem Sohne des Athamas hatte, und wovon es zwei Bearbeitungen gab[4]. Nephele rettete ihre von der Ino dem Opfertode geweiheten Kinder, Phrixos und Helle. Die sich in diesem Mythus wunderbar durchkreuzende List der beiden Frauen gab dem Euripides Gelegenheit zur Schilderung ränkevoller Charaktere, die auch sonst häufig bei ihm vorkommen[5]. Ferner wählte er aus den Sagen von Argos und Mykene den Stoff zur Danaë, zum Chrysippos, Oenomaos und Pleisthenes. Von der Danaë existirt ein Prolog, welcher dem von Zeus an die Tochter des Akrisios abgesandten Hermes in den Mund gelegt wird. Er berichtet die wunderbare Schwangerschaft und die Gefängnissstrafe der Danaë; und daran schliesst sich noch eine Parodos des an dem Schicksale der Königstochter theilnehmenden Chores, welcher aus Bürgern von Argos besteht, und welchem Akrisios noch in zwei Versen seine unberufene Zudringlichkeit vorwirft. Schon die Sprache und metrische Gestalt dieses ganzen Stücks beweist, dass Euripides nicht der Verfasser ist, wie man jetzt auch allgemein

---

1) Oben p. 478 Note. Elmsley ad Med. p. 66. 73 f. 110. 184. 236. Pflugk in d. Schulzeitung 1831. II p. 15 f. 26.

2) Oben p. 337. 444.

3) Ach. 434. Vesp. 1404 ibiq. Schol. Hierher gehört die *flebilis Ino* bei Hor. Epist. ad Pis. 123. Vgl. die Fragm. p. 196 ff. Pflugk a. a. O. p. 23 f. Elmsley ad Med. p. 274.

4) Den Anfang des zweiten Phrixos hat Aristoph. Ran. 1236 erhalten.

5) Die Fragm. p. 294 ff. gewähren keine Einsicht in die Einrichtung des Phrixos und noch weniger in den Unterschied zwischen der ersten und zweiten Ausgabe dieses Stücks.

annimmt 1). Es bleibt sogar sehr zweifelhaft, ob darin die wahre Situation der Euripideïschen Danaë angeben ist. Sie hat noch nicht geboren. Der Grund, warum der harte Vater sie in den Thurm einsperrt, soll nicht Besorgniss für sein eignes Leben, welches dem Orakel zufolge der Sohn der Danaë ihm einst nehmen würde, gewesen sein, sondern es wird nur gesagt, dass Akrisios den Entschluss gefasst habe, seine Tochter, sobald sie geboren, mit dem Kinde ins Meer zu werfen. Vergleichen wir nun die ächten Bruchstücke der Danaë, welche grösstentheils Stobäos aufbewahrt hat, so will es scheinen, als habe Akrisios den Prolog gesprochen, worin vorkam, dass nichts so schwer zu bewachen sei, als ein Mädchen 2). Andere Bruchstücke sprechen von der Wonne, womit Danaë den entzückenden Goldregen in ihren Schooss aufnahm 3), und preisen den Besitz des Reichthums, welcher der Königstochter in ihrer Gefangenschaft so theuer geworden war 4). Sie sucht ihren Zustand vor dem Vater zu entschuldigen, und bittet ihn inständig, ihr die Mutterfreuden nicht zu rauben 5). Vielleicht hatte auch Hermes 6) als Vermittler zwischen Danaë und Zeus eine Rolle in diesem Drama, von dem sich freilich kein befriedigender Schluss absehen lässt, sobald man annimmt, dass Danaë und Perseus in den Kasten eingeschlossen und ins Meer geworfen wurden 7). Was ferner den Chrysippos anlangt, so soll Euripides denselben seinem Freunde Agathon zu Liebe gedichtet haben 8). Die in dieser Tragödie behandelte Sage knüpft die ursprüngliche Schuld des Labdakidengeschlechts an das Haus der Pelopiden. Laios ist als Gast bei Pelops in Mykene, und schändet dessen jugendlichen Sohn Chrysippos, welcher sich darauf entweder aus Scham selbst entleibte 9), oder auf Antrieb seiner

---

1) Seit Jacobs, in Wolf's Litt. Anal. B. 2 pag. 392 ff. (Vermischte Schr. 5 p. 607—633). Vgl. Elmsley, Classical Journal Nr. 16 p. 432. Fritzsche ad Arist. Thesm. p. 131.

2) Stob. Flor. 74 p. 321 Grot.

3) Stob. 91. Athen. 4, 159 B.

4) Stob. 97 und 10.

5) Stob. 78.

6) Ihm können die Verse an Danaë bei Stob. 73 gehören.

7) Die Aufmunterung an junge Männer, früh zu heirathen (Stob. 71), will in den obigen Zusammenhang nicht recht passen.

8) Aelian. V. H. 2, 21 extr.

9) Schol. Eur. Phoen. 1760.

Stiefmutter Hippodameia von Atreus und Thyestes ermordet ward [1], weil Pelops ihn rettete und einen zu hohen Werth auf dessen Besitz legte. Im Oenomaos hatten Hippodameia und Pelops wiederum bedeutende Rollen. Der Tod des Myrtilos durch Pelops gab dem Ganzen gewiss hier, wie bei Sophokles [2], das tragische Interesse. Was sich aus diesem Drama gerettet hat, scheinen Reden des Oenomaos über das Unglück, Kinder zu haben, über die Beschwerden des Alters u. s. w. zu sein [3]. Die geringen Bruchstücke des Pleisthenes eröffnen keine Aussicht in die Oekonomie dieses Stücks. Der Inhalt konnte aber wohl kein andrer sein, als der Tod des Pleisthenes durch die Hand seines eignen Vaters Atreus, dem der unbekannte Sohn in dieser Absicht zugesandt worden war [4].

4. Den Mythenkreis des Herakles hatten Alkmene, Likymnios, Kresphontes und die Temenieden zum Gegenstande. Eine Alkmene war schon von Aeschylos vorhanden [5], vermuthlich aber von ganz verschiedenem Inhalte. Bei Euripides erschien Alkmene mit Amphitryon im Exile, und Sthenelos herrschte über Mykene und Tiryns. Der Tod des Elektryon durch die Keule des Amphitryon war die Ursache der Verbannung. Ein Paar Verse, welche von Sthenelos als dem Glücklichern und von zugefügtem Unrechte reden [6], passen ganz für Amphitryon, welcher mit der Alkmene spricht. Die Sage von Likymnios, dem Oheime des Herakles, welcher von seinem Verwandten, dem Herakleiden Tlepolemos, aus Versehen getödtet wurde, ist schon aus Homer bekannt [7]. Der Kresphontes, welcher in Messene spielte, musste in seiner Anlage viel Aehnlichkeit mit Elektra haben. Merope, die Mutter des jungen Kresphontes [8],

---

1) Göller zu Thukyd. 1, 9. Perizon. zu Ael. V. H. 13, 5. Plat. Cratyl. 393. In den Fragm. p. 120 ff. sind nur noch einige Reden des Laios an Chrysippos sichtbar. Die Chorpartie bei Sext. Emp. 6, 17 p. 360 ist von allgemeinem Inhalte.

2) Oben p. 128. 443.

3) Fragm. p. 243 f.

4) Hyg. f. 86. Vgl. Heyne zu Apollod. 3, 2, 2. Schol. Eur. Or. 3.

5) Oben p. 350.

6) Schol. Arist. Ran. 540. Vgl. Apollod. 2, 4, 6. Schol. Il. τ', 116.

7) Il. β', 661 ff. Vgl. Apollod. 2, 8, 2. Schol. Arist. Av. 1242. Aus dieser Stelle geht hervor, dass der Likymnios vor Ol. 91, 3 = 414 gedichtet worden ist. Ueber Xenokles' Likymnios s. oben p. 483 N. 1.

8) Eustrat. ad Aristot. Eth. 3, 1. Gewöhnlich heisst dieser Sohn des

hatte nach der Ermordung ihres ersten Gemals, welcher auch Kresphontes hiess, den Mörder derselben, Polyphontes, geheirathet, und ihren Sohn dem Arkadischen Könige Kypselos, ihrem eignen Vater, zugesandt. Als dieser herangewachsen war, kam er heimlich nach Messene, erschlug den Polyphontes und bemächtigte sich des väterlichen Reichs. Der Prolog schilderte den Einzug der Herakleiden in den Peloponnes und die Fruchtbarkeit des Messenischen Landes. Der Chor, welcher aus Greisen bestand, war besorgt um den Frieden des Landes, da man unter der Gewaltherrschaft des Polyphontes Meutereien zu befürchten hatte. Merope fügte sich ungern dem neuen Joche, und spielte eine wehmüthig klagende Rolle[1]. Ob sie auch der Katastrophe des Stücks erlag, steht dahin. Einen andern Zweig der Herakleidensage stellten die Temeniden dar. Temenos, der Vater, gab seiner Tochter Hyrnetho und deren Manne Deïphontes den Vorzug vor seinen drei Söhnen. Aus Rache liessen also diese ihren Vater durch die Titanen umbringen; doch die Herrschaft von Argos ging durch den Willen des Volks auf die Schwester und deren Gemahl über[2]. Darüber noch mehr erbittert, suchen die Temeniden die Hyrnetho gewaltsam von Deïphontes zu trennen; aber dieser verfolgt die Räuber, und indem er den Speer nach dem einen schleudert, trifft er zugleich die geraubte Gattin, welche mit ihrem Bruder todt zur Erde sinkt[3]. Dieses liefert Stoff zu zwei Tragödien; daher wohl Temenos von den Temeniden zu trennen ist, um so mehr, da die beiden Titel niemals als gleichbedeutend vorkommen[4]. Ein anderer Temenide, Archelaos, der Ahnherr des Makedonischen Alexandros, gab durch seine Schicksale, die er als Verbannter bei Kisseus, dem Sohne des Aegyptos in Thrakien erlebte, dem Euripides Stoff zu einer besondern Tragödie, welche er während seines

---

Herakleiden Kresphontes und der Merope, Aepytos; Apollod. 2, 8, 5 extr. Paus. 4, 3, 7.

1) Plut. consol. ad Apollon. 16 pag. 110. C. Das Meiste, was vom Kresphontes, welchen einst Aeschines spielte (Demosth. de cor. p. 288 ibiq. Dissen), noch übrig ist, stammt aus den Reden der unglücklichen Merope; — sie, welche sich mit der Niobe verglich, da sie einen ähnlichen Verlust erlitten hatte. Schol. Eur. Phoen. 159.

2) Apollod. 2, 8, 5.

3) Paus. 2, 19, 1. 2, 28, 3.

4) S. die Fragm. p. 547—554;

Aufenthalts am Hofe des Königs Archelaos schrieb[1]). Der Charakter des Helden erschien hier mit den glänzendsten Tugenden des Edelmuths und der Tapferkeit ausgestattet, so wie sie einem Abkömmling des Herakles, worauf viel Gewicht gelegt wurde, geziemten. Aus den Nachstellungen, die ihm der wortbrüchige Kisseus bereitete, ging er siegreich hervor und stürzte denselben in die Grube, die dieser zu seines Wohlthäters Untergange gegraben hatte[2]). An den Kreis des Herakles schliesst sich endlich noch die Auge, welche in Tegea spielte. Aristophanes sah in diesem Drama eine Entweihung des Heiligen, weil darin vorkam, dass Herakles vom Weine überwältigt, der Pallaspriesterin Auge im Tempel beigewohnt, und Auge nachher in demselben Tempel den Telephos geboren habe[3]). Dieses wurde im Prolog erzählt. Die Handlung des Stücks selbst drehete sich um das Schicksal der verstossenen Auge, welche der Vater Aleos, gleich einer zweiten Danaë, mit ihrem Kinde in einen Kasten einschliessen und ins Meer werfen liess; doch Athena rettete ihre Priesterin.

5. Vaterländische Mythen waren im Erechtheus, Theseus, Peirithoos und in der Alope behandelt. Den Peirithoos, ein Drama von der kühnsten Erfindung, welches in der Unterwelt spielte, wo Theseus mit seinem Gefährten wegen der frevelhaften Bewerbung um die Hand der Presephone gefangen gehalten wurde, bis Herakles ihn erlöste, erklärten die Alexandrinischen Kritiker für unächt[4]). Gewöhnlich schrieb man ihn dem Tyrannen Kritias zu[5]).

---

1) Oben p. 456. 470.

2) Hyg. f. 219. Der Anfang des Stücks steht bei Arist. Ran. 1257 (1207); ein verschiedener aber bei dem Auct. anonym. de Nili increm. p. 788 ed. Wessel. Daraus hat man auf zwei Ausgaben geschlossen, von denen die eine noch in Athen aufgeführt, die andre zu Gunsten des Archelaos umgearbeitet sein soll (Bergk, Reliq. com. Att. p. 93 f.). Der ältere Prolog sprach von der Ankunft des Aegyptos in Argos, der andre von der des Danaos. Der eine zielte auf das Geschlecht des Kisseus, der andre auf das der Herakleiden. Es ist möglich, dass der letztere erst nach Aristophanes' Zeitalter durch den jüngern Euripides gedichtet wurde und den ersten verdrängte, welchen schon die Alexandrinischen Gelehrten nicht mehr in ihren Exemplaren nachweisen konnten.

3) Schol. Arist. Ran. 1112. Stra. 13 p. 913 B. Vgl. Apollod. 2, 7, 4. 3, 9, 1. Hermann, Opusc. T. 5 p. 189 f.

4) Oben p. 470 N. 6.

5) Athen. 9, 496 B. Eur. Fragm p. 502. Critias ed. Bach p. 77 ff.

Eins der gelungensten Dramen des Euripides war aber Erechtheus, aus welchem noch bedeutende Reste vorhanden sind. Es handelte sich hier um den Opfertod der jüngsten Tochter des Erechtheus, welchen das Orakel zur Bedingung des Sieges über den Thrakerkönig Eumolpos gemacht hatte. Die Mutter Praxithea hielt lange Reden, um ihre Einwilligung zu diesem der Rettung des Vaterlandes bestimmten Opfer zu rechtfertigen[1]). Der Sieg erfolgte freilich nach dieser edlen That; aber er kam theuer zu stehen; denn Erechtheus selbst blieb im Treffen[2]), und seine andern Töchter, welche der jüngsten an Edelmuth und Vaterlandsliebe nicht nachstehen wollten, weiheten sich ebenfalls freiwillig dem Opfertode[3]). Was die Alope anlangt, so war von der mythischen Grundlage dieses Stücks schon oben bei Chörilos die Rede[4]). Einige Male findet man es unter dem Titel Kerkyon angeführt, weil dieser berüchtigte Riese von Eleusis als Vater der Alope darin auftrat. Auch durfte wohl Theseus nicht fehlen[5]). Diesen führte aber Euripides noch in dem besondern Drama, welches seinen Namen führte, als Bändiger des Minotauros auf. Die dem Kretischen Ungeheuer zur Speise in das Labyrinth eingesperrten Attischen Kinder bildeten den Chor[6]). Ein Hirt kam darin vor, welcher nicht lesen konnte, aber die Ionischen Schriftzüge ΘΗΣΕΤΣ irgendwo gesehen hatte und sie ihrer Form nach beschrieb[7]). Der Charakter des Theseus war von kräftiger Zeichnung, auf alle Gefahren des Lebens gefasst und immer bereit, den Unglücklichen und Nothleidenden beizustehn[8]).

6. Auf Kreta war auch der Schauplatz eines andern Stücks, worin Ikaros rührende Solopartien sang[9]), und ein

1) Ein Bruchstück von 55 Versen steht bei Lykurg. or. p. 38 f. p. 243 ed. Mätzner.

2) Wir haben noch die Rede des sterbenden Helden an seinen Sohn Kekrops; Stob. 3, Fragm. p. 173.

3) Apollod. 3, 15, 4. Vgl. Böttiger, Amalthea Tal. 2 p. 312 ff.

4) Oben p. 60 f.

5) Fragm. p. 41 ff.

6) Worte aus einem Chorliede hat Arist. Vesp. 312 angeführt. Hiernach ist der Theseus vor Ol. 89, 3 = 422 gedichtet worden. Vergl. Bergk, Reliq. com. Att. p. 119. Uebrigens nennt Plut. Thes. 15 p. 6 E mit Bezug auf Euripides, diesen Mythus wegen des Schicksals der Kinder τραγικώτατον.

7) Athen. 10, 454 B.

8) Plut. consol. ad Apoll. 21 p. 112 D.

9) Schol. Arist. Ran. 873. Bentley Opusc. p. 470 ff.

Chor von Eingeweihten der Zeusmysterien vor Minos auftrat[1]. Nach diesem Chore hiess das Drama die Kreter. Das Verbrechen und die Bestrafung der Pasiphaë, die Einsperrung des Ikaros und Dädalos in das Laberinth und deren Flucht scheint der Inhalt gewesen zu sein. Die übrigen Mythen, welche Euripides dramatisirte, stehen meistens vereinzelt da, und gehören nicht zu den grössern Sagenkreisen. Vor allen ist hier zuerst der Phaëthon zu erwähnen, von dessen Einrichtung wir uns nach den erhaltenen Bruchstücken noch einen ziemlich vollständigen Begriff machen können[2]. Der Schauplatz ist im fernsten Osten, im Pallaste des Aethioperkönigs Merops, der im Begriffe steht, seinen Sohn Phaëthon zu verheirathen. Klymene, die Mutter des jungen Verlobten, hat schon alles zur Hochzeitfeier vorbereitet; und, um die Vereinigung ihres wegen seiner Abkunft ungewissen Sohnes mit einer unsterblichen Nymphe noch durch eine neue Entdeckung zu verherrlichen, theilt sie ihm erst mit, dass er eigentlich der Sohn des Sonnengottes sei. Um sich von der Wahrheit dieser frohen Nachricht zu überzeugen, eilt Phaëthon mit einigen Dienern kurz vor Sonnenaufgang zum nahen Pallaste des Helios, der ihm als Bürgschaft seiner Geburt eine Bitte gewähren soll, die der Gott seiner Mutter einst frei gestellt hatte. Er wünscht den Sonnenwagen nur einmal durch den weiten Himmelsraum lenken zu dürfen; doch den ungeschickten Lenker trifft der Blitzstrahl des Zeus, und die entseelte und von Schwefel dampfende Leiche fällt in der Nähe des Pallastes nieder, in welchem der aus fürstlichen Dienerinnen bestehende Chor eben das Hochzeitlied anstimmt. Darauf wird

---

1) Porphyr. de abstin. 4, 19 p. 172 f.

2) H. Hase, sur un fragment (inédit) d' Euripide. Paris, 1818. 8. (auch in Gail's Zeitschr. *Le Philologue*, Vol. 4.). Hermann, Euripidis fragmenta duo Phaëthontis e cod. Claromontano edita; Progr. Lips. 1821. 4 (Opusc. T. 3 p. 3—21; auch in Friedemann's u. Seebode's Misc. crit. Vol. 1 p. 1—17; Vgl. Classical Journal, Nr. 43 (1820) p. 160 ff.), in genauer Abschrift mitgetheilt von Matthiä Eur. T. 9 p. 260 ff. Eine Zusammenstellung der Bruchstücke zur Idee eines Ganzen hat Göthe versucht (Kunst und Alterthum B. 4, 2 p. 26 ff. B. 6, 1 p. 146 ff.); dann Jan. Ever. Rau (Epistola de Euripidis Phaethonte, Leyden, 1832. 8.), und zuletzt Hartung, Versuch einer Anordnung der Bruchstücke von des Eur. Tragödie Phaëthon (im Rh. Mus. 1837 p. 573—590).

die Leiche auf die Bühne gebracht, und ein auftretender Begleiter des verunglückten Jünglings erzählt den ganzen Hergang der Sache[1]. Die Mutter will die Sache durch Entfernung des Körpers vor Merops verheimlichen; aber der flammende Schwefel verräth den verborgenen Leichnam; und das Stück schloss mit Wehklagen der Eltern und des Chors.

7. Von ganz verschiedener Tendenz waren Bellerophon und Stheneböa, beide Tragödien wegen der falschen Moral, die darin vorkam, von Aristophanes scharf mitgenommen[2]. Die erste war schon vor Ol. 88, 4=425 vorhanden, als die Acharner gegeben wurden. Sie stellte den kühnen Bezwinger der Chimäre dar, wie er auf dem Pegasos sitzend sich zum Olymp emporschwingen wollte, aber aus der Höhe niederstürzte, und nun von dem Falle lahm und mit beschmutzten Kleidern einsam umherirrte[3]. Es scheint wirklich, als wenn die Maschinenkunst bei der Aufführung dieses Stücks sehr in Anspruch genommen ward; denn es ist nicht bloss von der Zähmung des Flügelrosses[4], sondern auch von dessen Aufschwunge unter der aufmunternden Anrede des Reiters, und von der Wonne des kühnen Luftritts in den Bruchstücken die Rede[5]. Der Fall kann nicht die Katastrophe gebildet haben; denn darin liegt eher etwas Komisches, zumal da der grosse Held lahm auf die Bühne gewälzt ward[6], und wehklagend ausrief, ihm sei etwas Menschliches begegnet[7]. Es scheint, dass Bellerophon als ein hochfahrender Freigeist sich in seinen zu kühnen Hoffnungen getäuscht fühlte, und mit sich selbst in Streit gerathend, hochherzig und heroisch dem selbstge-

---

1) In dieser Erzählung, worin auch die warnenden Reden des Helios an seinen Sohn berichtet wurden, kamen Stellen vor, welche den Longin (15, 4) zur Bewunderung hinrissen; — wie denn überhaupt das ganze Stück gleich den Heliaden des Aeschylos nach einer grossartigen Idee angelegt war, und von tiefergreifender Wirkung sein musste. Das Höchste und Würdigste kam darin zur Sprache, um zugleich zu ergötzen und zu belehren.

2) Ran. 1040. 1047. 1049 Bekk. Oben p. 245.

3) Arist. Acharn. 425 (401) ibiq. Schol. Pax 146. 135. Schol. Pind. Ol. $\alpha\gamma'$, 150.

4) Plut. de vit. pud. 2 p. 429 E; praec. polit. 15 p. 807 E.

5) Schol. Arist. Pax 75. 115. Vesp. 734.

6) Arist. Eq. 1246 ibiq. Schol.

7) Diog. La. 4, 26. Suid. v. οἴμοι.

wählten Tode entgegen ging [1]). Von seinem Vorhaben scheint ihn ein älterer Mann, vielleicht sein Vater Glaukos, abgehalten zu haben [2]). Was für ein böses Weib aber dabei im Spiele war [3]), ist nicht klar. Stheneböa konnte es nicht sein; denn diese war der Gegenstand der andern Tragödie, welche der Zeit nach vor der Handlung des Bellerophon lag. Die Katastrophe derselben war der Selbstmord der Heldin nach fehlgeschlagenem Verrath an Bellerophon, den sie wegen verschmähter Liebe dem Tode preisgegeben hatte, der aber nach glücklich überstandener Gefahr und bewiesener Unschuld die Tochter dessen zur Frau erhielt, dem er zur Hinrichtung überliefert worden war [4]). Die Heftigkeit der von Stheneböa, der Gemalin des Prötos, heimlich gehegten und vergebens unterdrückten Leidenschaft war die Ursache ihres Todes. Aristophanes missbilligt in den Fröschen die Wahl eines solchen Stoffes [5]), und schon in den Wespen, d. h. Ol. 89, 3=422, bezog er sich darauf [6]).

8. Es sind uns jetzt noch einige andere Dramen des Euripides zu erwähnen übrig, welche ebenfalls vereinzelte mythische Stoffe darstellten. Dahin gehört zuerst der Aeolos, welchen Aristophanes in den Wolken beiläufig durchzieht [7]), und im Aeolosikon vorzugsweise parodirte [8]). Die Handlung bezog sich auf die heimliche Liebe des Makareus zu seiner Schwester Kanake, die sich beide am Ende vor Scham den Tod gaben, oder durch den Zorn ihres Vaters Aeolos zum Selbstmorde getrieben wurden [9]). Ferner behandelte wohl der Kadmos den wunderbaren Lebensaus-

1) Aelian. hist. an. 5, 34. Dieses deutet auch Seneca ep. 115 an. Der Dichter liess ihn vermuthlich wie Sophokles den Aias sterben.

2) Stob. Flor. 116.

3) Stob. Flor. 73.

4) Bei Hom. Il. ζ', 160 heisst diese Frau des Prötos Anteia. Vgl. oben p. 441 den Iobates des Sophokles.

5) Ran. 1049.

6) Wenn schon Kratinos bei Athen. XI, 782 D mit dem Korinthier den Bellerophon meinte (Fritzsche ad Arist. Thesm. p. 147), so ist das Stück noch älter, da Kratinos Ol. 89, 2 bereits gestorben war.

7) Nub. 1374 ibiq. Schol. vgl. ad Pac. 114. Ran. 873. Der Aeolos muss also vor Ol. 89, 2 — 423 gedichtet sein. Fritzsche vermuthet auch in d. Thesm. 403 eine Anspielung auf dieses Drama.

8) Fragment. p. 80 ff. Dindorf. Vgl. Grauert im Rh. Mus. 1828 p. 50 ff. 499 ff. Auch der Aeolos des Antiphanes hatte diesen Zweck; Meineke hist. crit. com. Gr. p. 323.

9) Plat. de Leg. 8 p. 838 C. Dionys. Hal. Rhet. 9 §. 11. Eur. Fragm. p. 8 ff.

gang dieses Königs von Theben mit seiner Gemalin Harmonia, der ihm am Ende der Bakchen prophezeihet wird[1]. Den Ixion stellte Euripides als den verruchtesten Götterfrevler dar, welcher, obgleich Zeus selbst ihn von seiner Blutschuld gereinigt hatte, seine Wünsche dennoch zu der Gemalin des Götterkönigs erhob, und desshalb die bekannte Strafe in der Unterwelt erduldete[2]. Die Schicksale der Melanippe schilderte er in zwei Dramen. Im ersten, genannt die Weise Melanippe, legte er seiner Heldin die neuen philosophischen Lehren des Anaxagoras in den Mund[3], welche diese von ihrer Mutter gelernt zu haben vorgab[4]. Sie war eine Tochter des weisen Cheiron, liess sich aber von Poseidon bethören, und setzte die beiden Knäblein, die sie geboren hatte, unter den Heerden des Vaters aus. Dieser wollte dieselben umbringen, und die Verwickelung des Stücks bestand in der Rettung der Kinder, welche durch Zufall in die Hände des Metapontos gespielt wurden. Die Mutter aber blendete der Vater und sperrte sie in einen Thurm[5]. Dieses Ende nahm die Weise Melanippe. Die Gefesselte Melanippe ward aber im zweiten Stücke von ihren erwachsenen Söhnen befreit, nachdem diese die beiden Söhne des Metapontos, mit denen sie erzogen worden waren, getödtet und Theano, die Mutter der Getödteten, sich selbst erstochen hatte[6]. Als einen Helden von trauriger Gestalt brachte Euripides auch den Phönix schon vor Ol. 88, 4=425 auf die Bühne[7]. Das Stück verfolgte eine ähnliche Tendenz, als der Hippolytos oder Bellerophon. Phthia, die junge Frau des greisen Amyntor, hegte eine heimliche Liebe für ihren Stiefsohn Phönix, und da diese unerwiedert blieb, vermochte sie den schwachen Greis zur

---

1) Kadmos wird nur erwähnt von Probus ad Virg. Ecl. 6, 31. Vgl. Fragm. p. 118.

2) Plut. de aud. poet. 4 p. 19 E. Schol. Apoll. Rh. 2, 62.

3) Getadelt von Aristot. Poet. 18, 8.

4) Dionys. Hal. Rhet. 9 §. 11.

5) Fragm. p. 211 ff.

6) Fragm. p. 216 ff. Vgl. Fritzsche ad Thesm. p. 100 f. 199. 537. Beide Melanippen sind vor den Thesm des Aristophanes, d. h. vor Ol. 92, 2=411 gedichtet.

7) Die Lampen des blinden Phönix kommen in Arist. Acharn. 396 vor. Das Stück war beliebt in Athen, und der Schauspieler Molon zeichnete sich noch im Zeitalter des Demosthenes in der Titelrolle aus; Dem. de falsa leg. p. 418.

Blendung und Verstossung seines Sohnes[1]. Von dem Inhalte des **Polyidos**, welcher auf Kreta spielte, und die wunderbare Rettung des Glaukos[2] durch Polyidos darstellte, war schon oben die Rede[3]. So auch vom **Meleagros**, worin Euripides mehrere Vorgänger hatte[4]. Die Situation des **Oeneus** entsprach der des Peleus in den Phthierinnen des Sophokles[5]; denn auch **Oeneus** war während der Abwesenheit seines Enkels Diomedes der Herrschaft beraubt worden. Trostlos und tief erniedrigt irrte der königliche Greis umher, bis Diomedes zurück nach Kalydon kam, und ihn wieder auf den Thron setzte. Agrios, der Usurpator des Reichs, büsste sein Unrecht mit dem Leben[6]. Ferner erschien auch der **Rhadamanthys** des Euripides, welchen die Alexandrinischen Kritiker für unächt erklärten[7], als Verbannter in Böotien[8], wohin er, von seinem Bruder Minos aus Kreta vertrieben, geflohen war, und daselbst die Wittwe Alkmene geheirathet hatte[9]. Die Katastrophe dieser Tragödie ist nicht bekannt. Eben so wenig wissen wir von dem Inhalte des **Tennes**, eines zweifehaften Stückes des Euripides[10]. Tennes hatte ein ähnliches Schicksal als Perseus. Von seinem Vater Kyknos ins Meer geworfen, wurde er bei Tenedos ans Land getrieben, und rächte sich nachher an Kyknos. Er selbst fiel aber durch die Hand des Achilleus[11]. Die **Lamia**[12] endlich und die **Xantrien**[13], deren Dasein nur auf einem einzigen Citate beruht, werden uns wohl, gleich dem **Epeios**[14], für immer ein unlösbares Räthsel bleiben.

---

1) Valckenär Diatr. p. 265 ff. Fritzsche ad Thesm. p. 149 f.

2) Daher auch Glaukos genannt; Plut. non posse suav. 26 p. 1104 D. Elmsley (ad Eur. Med. p. 71) verwirft Glaukos als besondres Stück ohne es mit dem Polyidos zu identificiren.

3) Oben p. 345 f. 441.

4) Oben p. 71 ff. 86. 342. 441.

5) Oben p. 456 f.

6) Schol. Arist. Ach. 417. Apollod. 1, 8, 4. Eur. Fragm. p. 258. Die erste Aufführung des Oeneus fällt vor Ol. 88, 4 = 425.

7) Oben p. 470.

8) Strab. 8, 846 A.

9) Die Verse bei Stob. Ecl. phys. T. 2 p. 342 Heeren haben eine Euripideïsche Farbe.

10) Oben p. 470. Es wird nur von Stob. 2 angeführt. Vgl. Valckenär Diatr. p. 15.

11) Paus. 10, 14, 2—4. Diod. 5, 83. Plut. Quaest. Gr. 28 p. 297 D E.

12) Schol. Plat. p. 61 Ruhnk. Fragm. p. 208. Elmsley ad Eur. Med. p. 71.

13) Schol. Arist. Ran. 1383.

14) Winckelmann, Monum. ined. Nr. 168. Osann in Wolf's Litter. Anal. T. 2 p. 538.

Elfter Abschnitt.

Kunst- und Zeitgenossen des Sophokles und Euripides.

1. Das Urtheil über die grosse Anzahl von Tragikern, welche neben Sophokles und Euripides in Athen blüheten, muss bei der Beschränktheit und Unsicherheit der überlieferten Nachrichten um so bedingter ausfallen, da es uns bei keinem einzigen vergönnt ist, seinen Werth nach der Autopsie seiner Werke zu bestimmen. Bei weitem die meisten sind uns nur dem Namen nach aus beiläufigen Erwähnungen bekannt, die nicht immer als entscheidende Richtschnur des Urtheils gelten können. Von vielen wissen wir nicht einmal, was für Dramen sie gedichtet und welchem grössern Meister sie sich in der Ausübung ihrer Kunst vorzugsweise angeschlossen haben. Daher steht die geschichtliche Darstellung ihrer poetischen Thätigkeit in gar keinem Verhältniss zu den drei glänzenden Leitsternen der Hellenischen Tragik; und es ist überhaupt ein missliches Unternehmen, ihre Namen in einer der drei Hauptsphären unterbringen zu wollen, als wenn ausser den Kunststilen des Aeschylos, Sophokles und Euripides keine andre selbstständige Erscheinung der Tragik möglich gewesen wäre und jene drei Geister vermöge der Attraktionskraft alle andern Tragiker gewaltsam in ihre Kreise hineingezogen hätten. Die Alexandrinischen Kunstrichter mussten doch z. B. in Ion von Chios, dessen Jugend in die Periode des Aeschylos hinaufreicht, und in Achäos von Eretria, der nur wenig jünger als Sophokles war, ganz andre Richtungen der tragischen Muse vorfinden, um beiden unmittelbar nach Aeschylos einen Ehrenplatz in ihrem Kanon anzuweisen. Worin aber die Eigenthümlichkeit dieser beiden Dichter bestanden habe, ist schwer zu bestimmen. Sie in die Schule des Aeschylos oder Sophokles bringen zu wollen, kann nicht gestattet werden; da zwar Aeschylos, wie es scheint, eine Schule bildete, Sophokles aber eben so wenig als Euripides eine besondere Art von Kunstform vollendete, in deren Technik eine Reihe von Schülern fortgearbeitet hätte, ohne, wie sich

von selbst versteht, die Höhe ihrer Muster zu erreichen. Das Eigenthümliche der Aeschylischen Kunstform ist die Trilogie, deren schwierige Technik sich mehrere Generationen hindurch neben den verschiedenen Bestrebungen anderer Tragiker in der Familie des grossen Meisters erhielt. Die Söhne des Aeschylos, Bion und Euphorion 1), dann Philokles, den Schwestersohn des Aeschylos (sein Vater hiess Philopeithes), dürfen wir als die vorzüglichsten Träger des trilogischen Kunststils während der Periode des Sophokles und Euripides betrachten. Philokles, welcher über den König Oedipus des Sophokles siegte, führte vor den Vögeln des Aristophanes, d. h. vor Ol. 91, 2=414, eine Tetralogie Pandionis auf, wovon das eine Stück Tereus oder der Wiedehopf hiess 2). Schon der Name dieser Tetralogie spricht für die Kunstart des Aeschylos; ebenso die Oedipodeia des Meletos, deren Aufführung einige Olympiaden später, d. h. erst nach dem Tode des Sophokles, fällt. Ueber Philokles besitzen wir freilich nur das einseitige Urtheil des Aristophanes, welcher in den Wespen 3) seine Melopöie als herbe und geschmacklos bezeichnet, und in den Vögeln seinen Wiedehopf scharf mitnimmt 4). Vielleicht war dieses das Schlussstück der Pandionis, worin die Schicksale der beiden Töchter des Pandion, Prokne und Philomele, dargestellt wurden, und zuletzt die Verwandlung des Tereus vorkam. Dieser Umstand und vielleicht irgend eine Aehnlichkeit des widerwärtigen Dichters 5) verschaffte ihm den Spitznamen Wiedehopf 6). Er

1) Oben p. 227.

2) Aristoteles bei d. Achol. Arist. Av. 282. Der Anfang dieses Stücks war: Σὲ τῶν πάντων δεσπότην λέγω.

3) V. 462 ibiq. schol. Philokles musste also schon vor Ol. 89, 3 =422 berührt sein.

4) Av. 282. Hierdurch scheint Philokles in den Verdacht eines komischen Dichters gekommen zu sein, wie der Schol. a. a. O. und nach ihm Suidas v. Φιλοκλῆς und Eudok. p. 427 berichten. Der Vers des Philokles bei Athen. 2, 66 B: οὐδ' ἂν ἐγκέφαλον ἔσθων λίποι scheint aus einem Satyrspiel (vielleicht einem Kyklopen) zu sein. Desshalb einen Komiker Philokles anzunehmen (Buttmann im Mus. der Alterthumsw. B. 2 p. 380. Meineke hist. crit. com. Gr. p. 90. 522), halte ich für unnöthig. Casaubon de sat. poesi p. 147.

5) Thesm. 168: ὁ Φιλοκλῆς αἰσχρὸς ὢν αἰσχρῶς ποιεῖ, wozu der Schol. bemerkt: αἰσχρὸς τὸ πρόσωπον καὶ σιμὸς καὶ μικρὸς τὸ σῶμα. Der Komiker Telekleides daselbst scheint ebenfalls die persönliche Hässlichkeit des Tragikers belächelt und witzig hinzugefügt zu haben: εἰ δ' ἐστὶν Αἰσχύλου φρόνημ' ἔχων.

war ungemein fruchtbar, und soll hundert Tragödien, also gerade 25 Tetralogien, geschrieben haben. Bekannt sind die Titel Erigone, Nauplios, Oedipus, Oeneus, Priamos, Penelope, Philoktetes[1]. Sein Sohn Morsimos war auch Tragiker und schon vor Ol. 89, 1 = 424 berühmt[2], so dass der Vater mit Sophokles von gleichem Alter sein mochte. Sein Geschlecht pflanzte sich aber noch durch zwei Generationen fort. Denn Morsimos hatte einen Sohn Astydamas, und dieser zeugte zwei Söhne, von denen er den einen nach sich selbst, den andern aber nach dem Grossvater Philokles nannte[3]. Wir haben also den jüngern Astydamas und Philokles von dem ältern wohl zu unterscheiden. Der ältere Astydamas, unter allen Tragikern bei weitem der fruchtbarste, wird noch ausdrücklich zu der Schule des Aeschylos gerechnet, und er war der erste aus dieser Schule, dem die Athener eine Bildsäule von Erz im Theater errichteten[4], als er mit seinem Parthenopäos, der vermuthlich zu einer Thebanischen Trilogie gehörte, den Sieg errungen hatte[5]. Er bildete sich, nach Suidas, in der Schule des Isokrates aus, und übertrug, vielleicht noch im höhern Grade als Euripides, das rhetorische Element auf die tragische Kunst. Er begann seine dramatische Laufbahn Ol. 95, 3 = 398, wurde sechzig Jahre alt[6], und hinterliess 240 Tragödien, also gerade 60 Tetralogien, von denen funfzehn gekrönt worden waren[7]. Be-

---

Er hiess ein Sohn des Halmion, weil er bitterer Laune war (ἅλμη γὰρ ἡ πικρία, Schol. Arist. Av. 282. Suid. v. Φιλοκλῆς) und desshalb auch Χολή oder Galle (Suid.).

6) Schol. Arist. Av. 282; auch κορυδός (ibid. 1295). Suid. v. προκέφαλος.

1) Suidas v. Eudok. p. 427.

2) Arist. Eq. 401 verwünscht seine Tragödien. Der Schol. daselbst sagt, er sei ψυχρὸς und Arzt gewesen. Im Frieden 803 (776) ist ein bitterer Ausfall auf ihn und den Melanthios; wozu der Schol. bemerkt, er sei πονηρός καὶ ἄμετρος. Vgl. Ran. 151 ibiq. Schol., wo es von ihm heisst: ἦν δὲ καὶ σμικρός· υἱὸν δὲ ἔσχεν Ἀστυδάμαντα. Vgl. Suidas v. Μόρσιμος. Eudok. p. 303.

3) Suid. v. Φιλοκλῆς. Schol. Arist. Av. 282, korrigirt von Böckh Gr. trag. princ. p. 53. Vgl. Clinton T. 2 p. XXXV N. d.

4) Diog. La. 2, 43. Ueber οἱ περὶ Αἰσχύλον s. Böckh p. 51 ff. Droysen Aesch. 2 p. 519 ff.

5) Zenob. 5, 100. Apostol. 17, 29. Suidas v. σαυτὴν ἐπαινεῖς. Dieses Sprichwort wurde durch die selbstlobende Inschrift veranlasst, welche der stolze Dichter auf sich selbst schrieb. Anthol. Pal. append. 17 Meineke, Philem. fr. XCV p. 423. Athen. 1, 34 A. Cramer, Anecd. Gr. T. 4 p. 143, 4.

6) Diod. 14, 43. Mar. Par. Ep. 68.

7) Suidas v. Ἀστύδαμας, Eudok.

sonderes Lob verdiente sein **Alkmäon**, welchen Aristoteles dem König Oedipus an die Seite setzt [1]). Ausserdem findet man von ihm noch einen **Hermes** [2]), **Nauplios** [3]), und ein Satyrspiel **Herakles** erwähnt [4]), welches Suidas freilich dem jüngern Astydamas zuschreibt, und ausserdem noch **Epigonen**, einen **Rasenden Aias**, **Bellerophontes**, eine **Tyro**, **Alkmene**, einen **Phönix** und **Palamedes** hinzufügt. Es ist möglich, dass man den dramatischen Nachlass des Sohnes, welcher Ol. 102, 1 = 372 zuerst siegte [5]), mit dem des Vaters in eins zusammengerechnet hat, um die Summe von 240 Stücken zu erhalten. Von dem jüngern **Philokles** wird übrigens nur berichtet, dass er der Bruder des zweiten Astydamas war [6]).

2. Diese Dichter arbeiteten offenbar in der Technik der trilogischen Kunstform des Aeschylos fort. Von einer Schule des Sophokles und Euripides hingegen findet sich keine Spur; denn die Notizen von den Söhnen oder Neffen dieser beiden Dichter beziehen sich hauptsächlich nur auf die Wiederaufführung des geerbten Nachlasses, den sie auch wohl noch um einige Stücke vermehrt haben. Ein Anschliessen an die Manier des Sophokles und Euripides von Seiten der minder reichbegabten Tragiker soll aber hiermit keineswegs in Abrede gestellt werden. Ein solches Anschliessen scheint aber dem **Ion** und **Achäos**, vielleicht auch dem **Aristarchos**, durchaus fremd gewesen zu sein. Alle drei waren keine Athener von Geburt, und hatten in ihrer Jugend eine sehr verschiedene Erziehung genossen. Von **Aristarchos** aus Tegea in Arkadien, durch welchen die Tragödie den nachher gewöhnlichen Umfang erhielt, der also schon in der ersten Periode des Aeschylos in Athen aufgetreten sein muss, wissen wir leider weiter nichts als was Suidas von ihm

---

p. 68. Vgl. **Friebel** Satyrogr. p. 71 ff.

1) Poet. XIV, 15.

2) Athen. XI, 496 E, wo von Bechern die Rede ist. **Friebel** Satyrogr. p. 75 f. hält den Hermes für ein Satyrspiel. Gewiss mit Recht.

3) Stob. Flor. 29, 3.

4) Athen. 10 p. 411 A. Ein andres Fragm. steht bei **Villoison** Proleg. ad Hom. Il. p. 33. Vgl. Athen. 2 p. 40 A. **Friebel**. Satyr. p. 76 f. **Hermann** El. D. M. p. 580.

5) Mar. Par. 72.

6) Suid. v. Φιλοκλῆς. Schol. Arist. Av. 282. Der bessern Uebersicht wegen sind diese Dichter der Aeschylischen Schule hier zusammengestellt worden, obgleich die letzten drei nicht in die Periode gehören, welche hier in Betracht kommt.

berichtet, dass er 70 Tragödien schrieb, zweimal siegte, und über 100 Jahre alt wurde. Eusebios setzt den Höhepunkt seines Ruhmes Ol. 81, d. h. als Aeschylos eben gestorben war und Euripides seine erste Didaskalie auf die Bühne brachte. Bei dem hohen Alter, welches er erreichte, konnte er den letztern noch überleben. Ein Drama Asklepios, welches er in Folge der Genesung geschrieben haben soll, erwähnt Suidas. Dazu kommt noch ein Achilleus, welchen Ennius ins Lateinische übersetzte [1], und ein Tantalos [2].

3. Ion von Chios scheint schon als Knabe zur Blüthezeit des Kimon, als Sophokles zuerst über Aeschylos siegte, nach Athen gekommen zu sein [3]. Sein reger und reichbegabter Geist versuchte sich in allen Gattungen der Poesie, die damals mit dem öffentlichen Leben in Verbindung standen. Seine Studien wandte er auch der Philosophie und der Rhetorik zu, und diese schien nicht ohne Einfluss auf seine Dichtungen geblieben zu sein [4]. Als Tragiker trat er zuerst Ol. 82, 1 = 452 in Athen auf [5], und wir finden ihn noch 24 Jahre später (Ol. 88, 1 = 428) als Mitbewerber des Euripides und Iophon, denen er damals nachstand. Seinen ersten Sieg feierte er auf eine glänzende Weise [6]. Seine Geburtsinsel hat er öfters von Athen aus besucht und dort einst den Sophokles als Feldherrn getroffen [7]. Dieser überlebte ihn etwa vierzehn Jahre; denn, als Aristophanes den Frieden aufführte [8], war Ion schon

---

1) Festus v. *prolato*. Nonius v. *proeliant*. Plautus, Poenul. prolog. Vgl. Ad. Schöll, Beiträge p. 483 ff. Der Vers des Aristarchos bei Ath. 13, 612 F: *τάδ' οὐχ ὑπάρχων, ἀλλὰ τιμωρούμενος* scheint aus dem Achilleus zu sein.

2) Stob. Flor. In Bezug auf Thebanische Mythen erwähnt diesen Dichter der Schol. Soph. Oed. Col. 1320. Als Verfasser des Rhesos betrachtete ihn Petit, Miscell. 3, 22.

3) Oben p. 219 N. 4. Stob. Flor. 19, 89. Plut. Cim. 9 p. 484 A. Von Ion war schon oben B. 2, 1 p. 263 f. B. 2, 2 p. 301 f. die Rede. Vgl. im allgemeinen die dort angeführten Schr. von Nieberding (de Ionis Chii vita, moribus et studiis doctrinae, Lips. 1836) und Ern. Siegfr. Köpke (de Ionis Chii poetae vita et fragmentis, Berl. 1836).

4) Harpokr. v. Ἴων. Eudok. p. 248. Isokrat. *περὶ ἀντιδόσ.* p. 322, 11 Dind. Vgl. Lobeck, Aglaoph. p. 330.

5) Suidas v. Ἴων. Schol. Arist. Pac. 835.

6) Oben B. 2, 1 p. 263.

7) Oben p. 360 N. 1.

8) D. h. Ol. 90, 2 = 419, nicht 421, wie oben B. 2, 1 p. 266 steht.

todt[1]). Er hinterliess nach Einigen 30, nach Andern 40 Dramen; doch scheint man nur zwölf davon anerkannt zu haben[2]). Angeführt werden elf Titel und dazu eine Reihe von kleinern Bruchstücken, nach denen man sich kein Urtheil über den poetischen Werth der Tragik von Ion, welchen Longinos nicht sehr hoch anschlägt[3]), bilden kann[4]). Ob der Inhalt des Agamemnon dem Aeschylischen Stücke entsprochen, oder eine Scene aus der Ilias, etwa die Versöhnung des Achilleus mit Agamemnon, worin aber freilich kein tragischer Gehalt liegt, dramatisirt habe, steht dahin[5]). Von der Alkmene des Ion wissen wir eben so wenig, als von der des Aeschylos[6]). Die Eurytiden aber stellten offenbar den Inhalt des alten Epos „Oechalia's Einnahme" dar[7]), wovon auch in den Trachinierinnen des Sophokles die Rede ist. Die Tragödie schilderte den Untergang der vier Kinder des Eurytos durch Herakles[8]). Die Argeier werden nur einmal genannt[9]). Der Laërtes konnte ein Satyrdrama sein; denn weder Homer noch sonst Jemand stellt diesen Heros als tragische Person dar. Es müsste denn sein, dass er bei dem Freiermorde betheiligt war und dadurch sein Ende beschleunigte[10]). Noch dunkler ist uns das grosse Drama, welches Ion schrieb[11]). Vielleicht hatte es diesen Titel von seinem Umfange oder dem grossen scenischen Apparate, den seine Aufführung erfor-

---

1) Schol. Arist. Pac. 837. Ueber Ion gab es eine Monographie von Baton; Athen. 10, 437 F. Seine Dramen fanden drei tüchtige Interpreten, den Aristarchos (Athen. 14, 634 C.), den Didymos (Ath. ibid. u. XI, 468 D.) und Epigenes (Ath. 468 C).

2) Suid. v. Ἴων. Eudok. p. 248.

3) Long. 33 extr. p. 118 Weiske: ἢ οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἑνὸς δράματος τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταὐτὸ συνθεὶς τὰ Ἴωνος ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς. Wie sich Bakchylides als Lyriker zu Pindaros verhält, so steht Ion als Tragiker zu Sophokles.

4) Sorgfältig gesammelt von Nieberding p. 18—52, und Köpke p. 16—30.

5) Die Verse bei Athen. 468 C. Stob. Flor. 120, 16. Schol. Ar. Av. 1110 lassen keine sichere Deutung zu.

6) Oben p. 330. Citirt wird sie von Pollux 10, 24. Hesych. v. αὐτάγετοι.

7) Oben B. 1 p. 402.

8) Paus. 3, 15, 3. 10, 13, 8. Apollod. 2, 6, 1. Fragm. bei Ath. XI, 459 B. Hesych. v. κυδρός. Vgl. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1836 Nr. 73 f.

9) Hesych. v. σάρον. Welcker, Tril. 372. 377.

10) Nur Athen. 6, 267 D führt einige Worte daraus an, worin Jemand den Sklaven auffordert, die Thür zu verschliessen.

11) Ἴων μεγάλῳ δράματι, Hesych. v. ὀνοταζομένη, Poll. 10, 177,

derte. In dem Satyrspiele Omphale[1]) erschien Herakles im Dienste der schönen Lydischen Königin. Der grosse Vielfrass will feine Lydische Sitten annehmen; Omphale unterzieht sich seiner Bildung[2]), und zuletzt erfolgt die Hochzeit unter Satyrscherzen. Vom Phönix des Ion gab es zwei Bearbeitungen. Die älteste hiess Phönix oder Kaineus. Irgend ein Mythus muss diesen Lapithenkönig, den Liebling des Poseidon[3]), mit dem geblendeten Sohne des Amyntor zusammengebracht haben, um es dem Dichter möglich zu machen, die Schicksale beider in Einem Drama darzustellen. Die Bruchstücke, welche in der Farbe des Ausdrucks und der Gedanken einen sophistischen Anstrich haben[4]), beziehen sich nicht auf den Kern des behandelten Mythus[5]). Der zweite Phönix muss wohl eine verschiedene Sage behandelt haben[6]) Ein Vers aus den Wächtern, wo Helena zum Odysseus sagt[7]):

Er schweiget, aber hasset doch, will haben doch,

scheint einen Schluss auf den Inhalt dieses Stücks zu gestatten. Es stellte nämlich die List des Odysseus dar, welcher einst als Spion in Ilion sich einschlich[8]), um mit Hülfe der Helena das Palladion zu entwenden[9]). Die Scene war bei Nacht im Mondenschein[10]), als der Idäische Hahn krähete[11]). Was endlich den Teukros des Ion anlangt[12]), so können wir denselben wohl nur als Seitenstück zu dem gleichnamigen Drama des Sophokles betrachten. Aus diesen kurzen Notizen geht aber zur Genüge hervor, dass Ion vorzugsweise den epischen Kyklos, und namentlich die Homerischen Sagen

1) Strab. 1 p. 60 B = 104 A. Unter den Bruchstücken findet sich der Vers bei Poll. 5, 16 jetzt auch in Cramer's Anecd. 2 p. 259, 17. p. 415, 2.

2) Hyg. f. 32. Apollod. 2, 6, 1. Lukian. de hist. conscrib. 2, 10. Athenäos hat das Meiste aus Ion's Omphale erhalten.

3) Scriptt. rer. myth. I, 134. II, 108. III, 6, 25.

4) Bergk, Reliq. com. Att. p. 120 f.

5) Athen. 3 p. 91 D E. 4 p 184 F. 10 p. 451 D. Schol. Arist. Ran. 706.

6) Er wird nur von Athen. 4 p. 185, und Hesych. v. τιμαλφῆς genannt. Nieberding p. 40 f. Köpke p. 45.

7) Schol. Arist. Ran. 1472 (1421). Vgl. Zeitschr. für d. Alterthumsw. 1836 Nr. 75.

8) Hom. Od. δ', 244 ff.

9) Dieses stellten die Lakonerinnen des Sophokles dar. Oben p. 432 f.

10) Phot. Lex. v. νιφόεσσα σελήνη.

11) Athen. 4, 184 F.

12) Hesych. v. αἴδροι. Hesych. v. ἀμφιβώτης.

in seinen Dramen zu benutzen suchte [1]. Wie in den Elegien und Dithyramben, zeigte seine Darstellung auch hier zu viel Künstlichkeit und gesuchte Wendungen, die von den bekannten Tragikern sehr abweichen mochten.

3. Eine leichtere und gefälligere Form hatten die Dramen des **Achäos** von Eretria auf Euböa [2], jedoch so, dass auch in ihnen zuweilen der Einfluss der rhetorischen Sophistik durchblickte und ihr Ausdruck sich von der natürlichen Redeweise entfernte [3]. Achäos war nur eine Olympiade älter als Euripides; denn seine Geburt fällt mit der des Herodotos und dem ersten Siege des Aeschylos zusammen in Ol. 74, 1=484. Er war der Sohn des Pythodoros oder der Pythodoris [4]. Aus seinem Leben ist nichts bekannt, es sei denn, dass die Nachricht von der Blendung eines Dichters Achäos durch einen Bienenschwarm [5] sich auf ihn und nicht auf den jüngern Syrakusischen Tragiker [6] bezöge. Vermuthlich gleich dem Euripides in den Attischen Rhetorenschulen gebildet, fing er seit Ol. 83, 1=448 an, sich mit diesem und Sophokles um den tragischen Preis zu bewerben, siegte aber nur einmal, und hinterliess nach Suidas im ganzen 44, oder 30, oder 24, nach Eudokia sogar 64 Dramen, welche letztere Angabe jedoch auf einem Schreibfehler beruht. Es sind noch die Titel von sieben Satyrspielen bekannt; daraus würden sich wenigstens eben so viele Tetralogien oder 28 Dramen beweisen lassen. Aristophanes und die gleichzeitigen Komiker nehmen auf ihn keine Rücksicht [7].

---

1) Vgl. **Ulrichs** de Achaeo p. 7 ff.

2) Athen. 10, 451 C.: Ἀχαιὸς δ᾽ ὁ Ἐρετριεὺς γλαφυρὸς ὢν ποιητὴς περὶ τὴν σύνθεσιν.

3) Angedeutet von Athen. a.a.O. ἔσθ᾽ ὅτε καὶ μελαίνει τὴν φράσιν καὶ πολλὰ αἰνιγματωδῶς ἐκφέρει. Vgl. **Bergk**, Reliq. com. Att. p. 120. Doch gilt dieses wohl nur vom Satyrspiele, worin übrigens Achäos nach Menedemos' Urtheile allein dem Aeschylos nachstand; Diog. La. 2, 133.

4) Suidas u Etym. M. v. Ἀχαιός. Eudok. p. 69. Eustath. ad Il. β', pag. 323. Carl Ludwig **Ulrichs**, Achaei Etetriensis quae supersunt collecta et illustrata, Bonn, 1834. **Friebel**, Satyrogr. p. 21 f.

5) Ovid. Ibis 543 ibiq. Schol. **Köpke** in der Zeitschr. f. d. Althumsw. 1837 p. 231.

6) Diesem giebt Suidas zehn Tragödien.

7) Nur einmal Ran. 186 soll er (nach Demetrios in den Schol. daselbst) den Vers der Satyrn des Achäos: χαῖρ᾽ ὦ Χάρων, χαῖρ᾽ ὦ Χάρων, χαῖρ᾽ ὦ Χάρων! aufgenommen haben, welcher offenbar aus einem Drama stammt, welches den Niedergang des Herakles in die Unterwelt darstellte. **Köpke** a.a.O.

Von seinen Tragödien sind noch zehn den Titeln nach bekannt. Die Azaner, nach dem Chore benannt, enthielten die Flucht und die Sühnung des Orestes im Tempel des Zeus Lykäos unter den Azanern in Arkadien[1]. Der Adrastos bezog sich vermuthlich auf das Exil dieses aus Argos vertriebenen Helden und auf seine Schicksale in Sikyon, welche mit der Stiftung der Pythischen Spiele in Verbindung standen[2]. Aus dem Oedipus sind nur noch zwei Worte bekannt[3]. Die Bruchstücke der Kampfspiele[4] sprechen von Böotischen Ringern, und von den Künsten der Palästra ohne nähere Bezeichnung der Scene. Vielleicht bezog sich das Stück auf den Böotischen Herakles und war ein Satyrspiel. Der Kyknos entsprach wohl dem gleichnamigen Gedichte des Stesichoros[5]. Im Theseus wurde die Saronische Artemis zu Trözen erwähnt[6]. Dieses führt auf die Sage von Hippolytos, der neben dem Tempel dieser Göttin umkam[7]. Vom Peirithoos war schon oben die Rede[8]. Die Alphesiböa, welche in einem Bruchstücke als eine rasende Mänade bezeichnet wird[9], konnte wohl keinen andern Mythus behandeln, als den, welchen Euripides zu seinem Alkmäon in Psophis wählte[10]. Im Philoktetes stellte Achäos, wie Sophokles, den von Machaon geheilten Helden als Besieger des Paris vor Troja dar. In einem Fragmente fordert Agamemnon zum Angriffe auf[11]. Vom Phrixos ist nur ein einziges Wort gerettet[12]. Das Drama enthielt, wie

---

p. 232 bezieht den Vers auf den Peirithoos als Satyrdrama, welches sehr zu bezweifeln ist, da der Peirithoos des Euripides eine Tragödie war, und der Stoff selbst einen tragischen Gehalt hat.

1) Schol. Eur. Orest. 373. Der Inhalt ist jedoch nicht ganz sicher. Ulrichs p. 13—21.

2) Pind. N. Θ', 30 ibiq. Schol. et Boeckh. Das einzige Bruchstück des Adrastos (Hesych. v. Ἀργῆν, Harpokr. v. Ἀργᾶς) spricht vom Erwürgen eines Drachen. Daraus hat Ulrichs p. 10 auf den Inhalt der Hypsipyle des Eur. oder der Nemea des Aesch. geschlossen. Allein Adrastos war hier nicht Hauptperson.

3) Ulrichs p. 32.

4) Ἆθλα. Athen. 10 p. 414 C. 418 A. 13 p. 689 A. Vgl. oben B. 2, 2 p. 84. Friebel, Satyrogr. p. 57 f.

5) Oben B. 2, 2 p. 64. Andre Vermuthungen stellt Ulrichs auf p. 28 ff. Das Drama wird nur zweimal genannt, Hephaest. p. 18 Gaisf. Athen. 6, 270 E.

6) Hesych v. Σαρωνία.

7) Eur. Hipp. 1423 ff. Paus. 2, 31, 6.

8) Hesych. v. ἀμφερκῆ.

9) Hesych. v. ἔναστρος.

10) Oben p. 474 f.

11) Suidas v. ἐλελεῦ. Ulrichs p. 34—39.

12) Hesych. v. Πελεός. Ulrichs

zu vermuthen steht, die Ränke der Stiefmutter Ino und die Rettung des Phrixos vom Opfertode. Unter den Satyrspielen des Achäos hat der Titel Aethon den Kritikern von jeher viel zu schaffen gemacht[1]). Die Fragmente preisen die Wonne eines vollen Magens, den Genuss von Leckerbissen und auch gröberer Speise, um den Heisshunger zu stillen, und stellen den Satyrchor als abgeneigt gegen das Mischen des Weins mit Wasser dar[2]). Wir haben hier also einen heisshungrigen Vielfrass, gerade wie die Mythen den Erysichthon schildern, welcher wegen des brennenden Hungers Aethon hiess[3]). Ueber das Satyrspiel Alkmäon, dessen Schauplatz in Delphoi war[4]), lässt sich nur vermuthen, dass es den Wahnsinn des Helden, der sich in Delphoi Raths erholte um zu genesen, behandelte; was um so wahrscheinlicher wird, da selbst zwei Komödien unter demselben Titel bekannt sind[5]). Der Hephästos bezog sich auf die Rückkehr des aus dem Himmel geworfenen Gottes, um unter Dionysos' Leitung die Mutter Hera von dem Zauberstuhle zu lösen[6]). Dionysos machte ihn berauscht bei einem Gastmale[7]), und so geschah die lustige Befreiung unter Satyrscherzen. Von der Iris können wir uns keinen klaren Begriff machen. Es war darin von der Spartanischen Skytale die Rede[8]), womit vielleicht Iris irgend eine Botschaft ausrichtete. Im Linos aber kam ohne Zweifel Herakles vor, wie er wegen erhaltener Strafe seinen Lehrer mit der Laute todt schlug[9]). Einige Verse schildern noch

---

p. 42. Vgl. oben über den Phrixos des Sophokles und Euripides.

1) Casaubon de poesi sat. p. 156 ff. Welcker, Kretische Kolonie in Theben p. 16. Nachtrag zur Tril. p. 317 f. Ulrichs p. 43 ff. Friebel, Satyrogr. p. 23 — 29, besonders Ferd. Müller de Aethone sat. Ratibor. Progr. 1837. 4.

2) Athen. 6, 270 C. 9, 368 A. 376 B. 10, 427 C.

3) Entscheidend ist Aelian. V. H. 1, 27. Callim. in Cer. 33. Schol. Lycophr. 1396 p. 358 Bachmann. Vgl. Ovid. Met. 8, 740. Köpke a. a. O p. 233.

4) Athen. 4, 173 C. Friebel Satyrogr. p. 50 ff.

5) Von Amphis und Mnesimachos. Meineke bezieht freilich beide (hist. crit. com. Gr. p. 405. 423) auf den Pythagoräer Alkmäon.

6) Welcker, Nachtrag p. 300. Ulrichs p. 53 — 61. Friebel p. 54 ff.

7) Dieses wird noch beschrieben; Athen. 14, 641 D.

8) Athen 10, 451 C. Ulrichs p. 61 ff. Friebel p. 57 ff. Köpke a. a. O. p. 233. C. J. Hoffmann in Jahn's Jahrb. 1833. I. p. 41.

9) Apollod. 2, 4, 9. Diod. 3, 67. Die Komödie Linos von Alexis enthielt denselben Mythus. Meineke, hist. crit. com. Gr. p. 392.

den Schrecken des Satyrchors [1]. Ausserdem hatte man von Achäos noch Mören, d. h. Schicksalsgöttinnen, und eine Omphale. Von dem erstern Satyrspiele [2] ist nichts bekannt; das zweite [3] stellte den Stoff des gleichnamigen Drama von Ion dar.

4. Von Neophron, einem ältern Zeitgenossen des Euripides, sind schon oben bei Gelegenheit der Medeia die erhaltenen Nachrichten mitgetheilt worden [4]. Ausser den Pädagogenrollen führte er nach Suidas auch noch die Folter der Sklaven in die Tragödie ein [5] und hinterliess im Ganzen 120 Dramen. Den Kleomachos, als unwürdigen Mitbewerber des Sophokles, müssen wir jetzt wohl aufgeben, da der Spott des Kratinos [6] sich auf Gnesippos [7], einen Sohn des Kleomachos, bezieht [8]. Im Zeitalter des Aristophanes, offenbar dem fruchtbarsten an dramatischen Poesien, lebten aber noch eine Reihe von Tragikern, deren Namen meistens nur durch die Spottlust dieses Komikers verewigt worden sind. Sie gehören alle in die Periode des Sophokles und Euripides. Zuerst Theognis, welcher schon in den Acharnern, d. h. Ol. 88, 4 = 425, als ein höchst unwillkommener und frostiger Dichter — daher auch Schnee genannt — bezeichnet wird [9]. Von seinen Tragödien ist nichts bekannt. Man zählt ihn zu den dreissig Tyrannen [10]; demnach hat er die beiden grossen Tragiker überlebt. Mit Euripides trat er einst in die Schranken; beide wurden aber von einem Dritten, dem Nikomachos aus Alexandrien in Troas, besiegt [11]. Von diesem Nikomachos hatte man einen Oedi-

1) Athen. 15, 668 A. Welcker, Nachtrag 521. Ulrichs 69. Friebel 42.

2) Athen. 7, 277 B. Hesych. v. Νυμφόβας. Der Vers bei d. Schol. Arist. Pac. 383 Ἀχαιοῦ ἐκ Μόμου, welchen Friebel p. 48 den Mören zuwenden wollte, stammt aus Sophokles' Momos. Bekker, Anecd. p. 1364. Hermann ad Eur. Cycl. 39.

3) Athen. 6, 267 D, u. s. w. Ulrichs p. 77 ff. Friebel p. 51 ff.

4) Oben p. 476 N. 7. Elmsley ad Med. p. 68.

5) Dieses ist wahrscheinlich ein Irrthum. Denn das Foltern der Sklaven bezieht sich auf die Komödie.

6) Athen. 14 p. 638 F. Runkel Crat. fr. p. 9. 69.

7) Oben B. 2, 2 p. 21. 306.

8) Bergk, Reliq. com. Att. p. 33 f.

9) Ach. 11. 141, besonders Thesm. 170: ὁ δ' αὖ Θέογνις ψυχρὸς ὢν ψυχρῶς ποιεῖ. Was d. Schol. zu d. Ach. a. a. O. berichten, steht auch bei Suidas v. Θέογνις und ψυχροῦ βίου.

10) Xenoph. Hell. 2, 3, 2. Harpokr. u. Suid. v. Schol. Acharn. 11.

11) Suidas v. Νικόμαχος Ἀθηναῖος, welcher aber von dem andern Νικόμαχος Ἀλεξανδρεύς, τῆς

pus, Alexandros, Geryones, Tyndareus, Neoptolemos, Teukros, Alkmäon, Aletides (vielleicht Aletes); ferner Myser, eine Eriphyle und eine Persis oder Polyxene, also elf Dramen, wie auch Suidas sagt, der aber zwei Komödien, eine Eileithyia und Μετεκβαινούσας[1], in die Liste eingeschoben, dagegen als besondere Tragödie noch die Trilogie, und den Alexandros als gleichbedeutend mit Eriphyle bezeichnet hat, da doch vielmehr Alkmäon und Eriphyle nur ein und dasselbe Drama ist. Die Trilogie ist aber keine andere als die Persis oder Ilion's Zerstörung, enthaltend Neoptolemos, die Myser und Polyxene.

5. Als einen Schlemmer bezeichnet ferner Aristophanes in den Acharnern den Tragiker Morychos[2], über welchen Polemon ein besonderes Buch schrieb[3]. Das Sprichwort „Dümmer als Morychos" ist Alles, was wir von ihm wissen[4]. Karkinos, der Vater des Xenokles[5] muss älter als Euripides gewesen sein, da sein Sohn schon 415 über diesen siegte. Er war der Sohn des Thorykios[6] und bildete gleich dem Aeschylos und Phrynichos, den ältern Stil der Tragik aus, worin das orchestische Element vorwaltete[7]. Aus seiner Familie ging eine Reihe tragischer Tänzer und Dichter hervor, welche Aristophanes sammt dem Vater[8] gelegentlich durchzieht. Von Karkinos hat sich leider nichts erhalten. Man scheint ihn vergessen zu haben, um so mehr, da ein gleichnamiger Enkel desselben glücklicher war in der Ausübung der tragischen Kunst. Dieser hatte den Tragiker Xenokles zum Vater[9] und zeugte einen Sohn, welcher

---

Τρωϊκῆς daselbst nicht verschieden ist. Dagegen sind mehrere Dramen des Attischen Komikers Nikomachos (Meineke, hist. crit. com. Gr. p. 496 f.) in dem Artikel bei Suidas unter die Stücke des Tragikers gemischt worden. Meursius Op. T. 6 p. 426.

1) Vgl. Eudok. p. 310. Meineke, Com. misc. 1 p. 8. Bernhardy ad Suid. II p. 989.

2) Ach. 887. Vgl. Vesp. 504. 1157. Pac. 1008 ibiq. Schol. Suid. v. Μόρυχος. Plato Comic. ap. Suid. v. Φάσις, Schol. Arist. Nub. 109.

3) Athen. 3, 109 A. XI, 462 C.

4) Phot. Lex. 284, 10. Suidas v. μωρότερος. Vgl. Bergk, Rel. com. Att. p. 343 f.

5) Oben p. 485.

6) Schol. Arist. Vesp. 1500. Meineke hist. crit. com. Gr. p. 505—517.

7) Bei Athen 1, 22 A. muss man nämlich mit Bentley Karkinos statt Kratinos lesen.

8) Vesp. 1501—1512. Nub. 1261. Pac. 782. 864, u. d. Schol. zu diesen Stellen. Vgl. Suidas v. Καρκίνος ποιητὴς Ἀττικός.

9) Lysias bei Harpokr. v. Καρκίνος. Bei Suidas ist er mit einem

wiederum Xenokles hiess und ebenfalls Tragiker war, so dass sich in dieser Familie dasselbe Verhältniss herausstellt als bei den beiden Philokles und Astydamas, wo auch der Enkel vom Vater wohl zu unterscheiden ist. Jedoch hierüber weiter unten. Zu den Zeitgenossen des Euripides gehört ferner Nothippos, bekannt durch den Ausfall, welchen der Komiker Hermippos etwa um Ol. 87, 3 = 430 auf ihn und Perikles richtete [1]. Einige Olympiaden später (89, 3 = 422) nahm Aristophanes in den Wespen Gelegenheit, die Tragiker Akestor und Sthenelos lächerlich zu machen. Akestor war ein Ausländer und erfuhr als solcher schon von Kratinos, welcher Ol. 81, 3 = 454 blühete und die Aufführung der Wespen nicht mehr erlebte, den bittersten Spott [2]. Wegen seiner barbarischen Abkunft und vielleicht auch, weil er bei unbedeutenden poetischen Leistungen ein Mann von rohen Sitten war, hiess er vorzugsweise der Saker [3]) oder der Myser [4]. Als einen durch den wiederholten Spott der Komiker Gebrandtmarkten bezeichnete ihn auch Eupolis [5]. Vom Sthenelos, welchen Aristophanes als armen Schlucker [6], und seine Diktion als geschmacklos schildert [7], urtheilt auch Aristoteles nicht günstig, indem er seine Poesien als Beispiel der niedern Schreibart anführt [8]. Er stand in dem Verdachte, als habe er sich fremde Tragödien angeeignet [9]. Er war auch Schauspieler [10]. Einen Hexameter über die Bethörung des Weins führt Athenäos mit Beifall von ihm an [11]. In dieselbe Klasse der vielen unbedeutenden Tragiker, deren Namenbekanntschaft wir hauptsächlich dem Aristophanes verdanken, gehören endlich noch Melanthios, Pythangelos und Meletos. Der erste wird zugleich

---

unbekannten Akragantiner, einem Sohne des Theodektes, verwechselt worden.

1) Athen. 8, 344 D. Bergk, Reliq. com. Att. p. 319.

2) Schol. Arist. Av. 31.

3) Arist. Av. 30 ibiq. Schol. Kratinos bei Steph. Byz. v. δούλων πόλις. Theopomp und Kallias bei d. Schol. Aristoph. Av. 31. Phot. Lex. v. Σάκαι p. 496, 17.

4) Theopomp a. a. O. Metagenes bei d. Schol. Arist. Vesp. 1221.

5) Bei Athen. 6, 237 A. Vergl. Bergk. Rel. com. Att. p. 125 f.

6) Vesp. 1505 ibiq. Schol.

7) Im Gerytades bei der Schol. a. a. O. Vgl. Athen. 9, 367 B. Arist. fr. p. 112 Dindorf.

8) Poet. 22, 1 ibiq. Tyrwhitt p. 186 u. Ritter p. 237.

9) Plato Com. bei Harpokr. v. Σθένελος.

10) Schol. Arist. Vesp. 1505.

11) 10, 428 A.

mit einem unbekannten Bruder [1]) als schlechter Tragödienschreiber und arger Schlemmer [2]) durchgezogen. Er dichtete eine Medeia, von welcher Aristophanes zwei Verse parodirt hat [3]). Die Spöttereien der Komiker scheinen indess wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben [4]). **Pythangelos** kommt nur ein einziges Mal vor [5]). **Meletos**, ein Mann von eben so kleinem Körper [6]) als Geiste, war ein Sohn des Meletos aus der Attischen Ortschaft Pitthos [7]), und berüchtigter durch seine Anklage gegen Sokrates [8]) als durch seine Poesien. Schon in den Georgen, welche unter Nikias mehr als 14 Jahre vor Sokrates' Tode, also etwa Ol. 91, 4 = 413 gegeben sind [9]), zog ihn Aristophanes durch [10]), und wiederholte seinen Angriff in den Fröschen [11]), im Gerytades [12]) und in den Pelargern, wo er mit Bezug auf seine Rohheit und Unsittlichkeit ein Thraker und ein Sohn des Laïos genannt ward [13]). In demselben Jahre, wo die Pelarger in die Scene traten, gab Meletos eine **Oedipodeia**, vermuthlich eine Trilogie im Aeschylischen Sinne [14]). In seinen Jünglingsjahren Ol. 91, 2 = 415 war er in den Hermenprocess verwickelt [15]) und nachher Ol. 94, 1 = 404 nahm er

---

1) Nicht Morsimos ist dieser Bruder, wie man wohl aus einer unrichtigen Interpunktion bei Arist. Pac. 803 geschlossen hat. Böckh Gr. trag. princ. p. 32. Schon der Scholiast hat die Stelle so verstanden. Elmsley ad Eur. Med. 96. Clinton Vol. 2 p. XXXIII. Hiernach ist oben B. 2, 1 p. 263, wo von Melanthios als Elegiker gesprochen wird, der Zusatz, „Sohn des Philokles" zu streichen.

2) Fast alle gleichzeitigen Komiker sind über diesen unglücklichen Tragiker, welcher die Zeichen seines lockeren Lebens sichtbar am Körper trug (Arist. Av. 151 ibiq. Schol.), hergefallen, und ihre Spässe haben sich anekdotenartig fortgepflanzt. Schol. Arist. Pac. 808 f. Klearchos bei Athen. 1, 6 C. 8, 343 B. 12, 549 A. Suidas v. Μελάνθιος und v. βδελύττεσθαι. Phot. Epist. 88 p. 122. Vgl. Bergk, Rel. com. Att. pag. 108. 340 f. Meineke, hist. crit. com. Gr. p. 203 f.

3) Pax 1013. f. Einen Trimeter von ihm über die Wirkung des Zorns hat Plut. de sera num. vind. 5 p. 551 A erhalten.

4) Plut. Symp. 2, 1, 4 p. 631 D 2, 1, 9 p. 633 D.

5) Arist. Ran. 87 ibiq. Schol.

6) Ael. V. H. 10, 6. Arist. fr. p. 109 Dind.

7) Diog. La. 2, 40.

8) Plato Apol. p. 23 E. Eutyphr. p. 2 B. Aristot. Rhet. 3, 18, 2. Diog La. 2, 40.

9) Plut. Vita Nic. 8 p 528. A.

10) Schol. Plat. p. 330 Bekker; od. Gaisford Lectt. Plat. p. 170. Aristoph. fr. p. 101 Dind.

11) Ran. 1337 ibiq. Schol. Suid. v. Μέλητος.

12) Athen. 12, 551 A.

13) Arist. fr. p. 166. Meineke, Quaest. scen. II p. 18. Suid. v. Μέλητος. Eudok. p. 301, wo Λαΐου statt Λάρου zu lesen ist.

14) Aristoteles bei d. Schol. Plat. p. 330 Bekker. Vgl. Clinton T. 2 p. XXXIV.

15) Andocid. de myst. p. 2, 41. 3, 4.

Theil an den Grausamkeiten der Dreissig[1]. Als Mensch und Dichter galt er für gleich schlecht[2], und ward bald nach Sokrates' Hinrichtung gesteinigt[3].

6. Aus dieser Periode bleibt uns jetzt noch **Agathon** übrig. Dieser überaus zierliche und elegante Tragiker, von dessen Geburt und Erziehung uns nur so viel bekannt ist, dass er aus einer reichen und angesehenen Attischen Familie stammte und in seinen Jünglingsjahren zu den grossen Geistern der damaligen Zeit in nähere Verhältnisse trat, feierte seinen ersten Sieg Ol. 91, 1=416 an den Lenäen[4]. Auf diese Veranlassung gründet Plato die Idee seines Symposions, welches diesen Sieg des Agathon verherrlichen soll. Er schildert seinen Freund als einen jungen Mann[5] von feiner Bildung und edler Sinnesart, welcher sich schon als Jüngling die Zuneigung des Pausanias gewann und von Sokrates wegen seiner natürlichen Anlagen bewundert wurde[6]. In der Zeit, in welche Plato die Handlung seines Protagoras legt, d. h. Ol. 87, 2, wie man jetzt annimmt[7], mochte Agathon sechzehn Jahre zählen[8]; folglich war er bei seinem ersten tragischen Siege über dreissig alt, und seine Geburt wäre dann Ol. 83, 2=447 zu setzen. Hiermit stimmen auch andere Umstände überein. Zugleich mit Euripides soll Agathon, als er 40 Jahre alt war, am Hofe des Archelaos gewesen sein[9]. Euripides hat aber Athen nicht vor Ol. 93, 1=408 verlassen, und ist zwei Jahre nachher gestorben; folglich ist Agathon's Aufenhalt in Makedonien Ol. 93, 2=407 zu setzen, wohin er nicht lange vor Euripides gereist sein konnte, da er noch Ol. 92, 2=411

---

1) Audocid. p. 12, 34.
2) Schol. Arist. Ran. 1337.
3) Suidas v. Eudok. p. 301.
4) Athen. 5, 217 A. Der Schol. zu Arist. Thesm. T. 9 p. 945 hat sich um 2 Jahre verrechnet. Die Zeitverhältnisse sind genau geprüft von Fr. Ritschl, commentationis de Agathonis vita, arte et tragoediarum reliquiis particula. Halle, 1829. 8. Vgl. Fritzsche ad Thesm. p. 310. Clinton T. 2 p. XXXII y. Pflugk, Eur. Vol. 1 Praef. p. XXIII f.
5) Plat. Symp. p. 175 E. 195 A. zu sehr urgirt von Aristid. or. T. 2 p. 370 f. Dind. (Vgl. Ritschl p. 23), und unrichtig aufgefasst von Athen. 5, 217 A B. Liban. in Cramer's Anecd. Gr. T. 4 p. 158, 19.
6) Plat. Protag. p. 315 D E.
7) Schleiermacher Einl. zu Prot. p. 218 ff. Ast, Leben und Schr. des Pl. p. 75—82.
8) Plato a. a. O. nennt ihn νέον τι ἔτι μειράκιον. Als Zeitgenossen des Thukydides bezeichnet ihn Marcellin. Vita Thucyd. §. 30, was auch richtig ist.
9) Aelian. V H. 13, 4. Dass damals auch Pausanias, ὁ ἐκ Κεραμέων,

kurz vor der Hinrichtung seines Freundes Antiphon in Athen war[1]). Als Aristophanes seine Frösche gab, d. h. im Jahre nach Euripides' Tode, verweilte Agathon noch am wohlbesetzten Tische der beglückten Reichen[2]), d. h. beim König Archelaos,

Als braver Dichter, seinen Freunden vielersehnt.

In den Thesmophoriazusen, welche fünf Jahre nach Agathon's erstem Siege fallen, sucht Aristophanes nach seiner Art ein klares Bild von dem feinen zierlichen Aeussern des Agathon sowohl als auch von der eleganten Weichlichkeit seiner Poesien zu entwerfen[3]). Obgleich er damals schon 35 Jahre zählte, so wird er doch noch als ein jugendlicher Dionysos von mehr weiblicher als männlicher Schönheit und von weichen zerflossenen Sitten geschildert[4]). Die Lieder, welche er dort singt, gehen nach der Phrygischen Tonart und sollen die musikalischen Neuerungen darstellen, denen sich Agathon zuwandte[5]). Im ganzen verfährt der Komiker ungleich glimpflicher gegen diesen Dichter (dem er vorzugsweise die gesuchte Künstlichkeit seiner Rede und die Antithesensucht vorwirft, die er sich aus der Schule des Gorgias angeeignet hatte) als gegen Euripides[6]); und doch ist nicht zu läugnen, dass Agathon derselben rhetorisch-philosophischen Richtung der damaligen Periode angehörte,

---

bei Archelaos verweilte, bezeugt derselbe Ael. 2, 21. Vgl. Schol. Plat. p. 332 Bekker.

1) Aristot. Eth. ad Eudem. 3, 5.

2) Ran. 85. So verstehe ich die *μακάρων εὐωχία*. Vgl. d. Schol. das. und Suidas v. *'Αγάθων*. Auf den Tod des Dichters geht die Stelle nicht. Schol. Plat. p. 332 sagt: *καὶ πρὸς 'Αρχέλαον τὸν βασιλέα ᾤχετο, ὡς Μαρσύας νεώτερος.* Ritschl p. 19.

3) V. 29 ff. 63. 87—265.

4) Vgl. Lukian. rhet. praecept. 11. Schol. Arist. Eccles. 1. Hierher hat man auch Nub. 1087 gezogen. Aber damals 423, war Agathon noch nicht bekannt.

5) Fritzsche p. 29 f.

6) Die gesuchte Zierlichkeit der Rede des Agathon tadelt Plato Symp. p. 195 C; vgl. Athen. 5, 187 B. Philostrat. Vitae Soph. 1, 9 p. 14 Kayser: *καὶ ὁ 'Αγάθων δὲ, — ὃν ἡ κωμῳδία σοφόν τε καὶ καλλιεπῆ οἶδεν, πολλαχοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει.* Die spätern Rhetoren lasen ihn desshalb sehr gern, und nannten ihn *τὸν καλὸν 'Αγάθωνα*, Plut. Symp. 3, 1, 1 p. 645 E. Athen. 5, 185 A. 211 E. 10, 445 C. 13, 584 A. Aelian. V. H. 14, 13. Beispiele hat Fritzsche gesammelt (ad Thesm. p. 47. 66 ff. 590 f.), welcher auch sonst auf die gesuchte Redezier des Agathon aufmerksam macht (p. 51. 88. 92.). Schol. Plat. p. 332: *ἐμιμεῖτο δὲ τὴν κομψότητα τῆς λέξεως Γοργίου τοῦ ῥήτορος.* Vgl. Suidas v. *μύρμηξ*. Bibl. Coislin. p. 575. 578. Aristot. Rhet. 2, 19. 24. Poet. 18, 20. 26, 29. Spengel *Συναγωγὴ τεχν.* p. 91 f.

ohne indess auf ähnliche Weise Epoche zu machen, als sein Freund Euripides. Wie lange er diesen überlebte, ist nicht bekannt. Nach etwas unsichern Andeutungen des Platonischen Gastmahls [1]) hat er kein hohes Alter erreicht, und ist etwa Ol. 95, 1 = 400 in einem Alter von 47 Jahren gestorben, da er den Tod des Sokrates nicht mehr erlebt hat. Der Umfang seines dramatischen Nachlasses wird nirgends angegeben. Nur fünf Tragödien von ihm sind den Titeln nach bekannt; Thyestes, worin die Freier der Amphithea sich mit den Kureten verglichen [2]); Telephos, worin Achilleus, nach dem Homerischen Ideale gezeichnet, auftrat [3]) und auch Theseus vorkam [4]), und der Chor vermuthlich aus Mysern bestand — daher das Stück auch nach diesen benannt wird [5]) —; Aërope, vermuthlich den Kreterinnen des Euripides entsprechend; Alkmäon [6]) und vielleicht auch Phädra [7]). Die Blume (ἄνθος) des Agathon stellte das erste Beispiel von reiner Fiction der Handlung und der Personen in einer Tragödie auf. Der Stoff dieses Stücks war also weder mythisch noch historisch, und doch gefiel die sinnreiche Dichtung [8]). Sonst tadelt Aristoteles an Agathon das Zusammendrängen zu vieler Thatsachen in den Umfang einer einzigen Tragödie ohne innere poetische Einheit, wie in Ilion's Zerstörung, womit der Dichter durchfiel, und das Fremdartige seiner Chorgesänge, die oft die Handlung des Stücks gar nicht berührten [9]).

---

1) Symp. p. 172. C. D. Ritschl p. 22.

2) Athen. 12, 528 D.

3) Mit Recht haben Hermann p. 132 und Ritter p. 192 die Stelle des Aristot. Poet. XV, 11 auf den Telephos bezogen.

4) Wenigstens beschrieb darin ein Ungebildeter die Buchstaben ΘΗΣΕΥΣ ohne ihre Bedeutung zu kennen; Athen. 10, 454 D.

5) Plut. Symp. 3, 1, 1 p. 645 E. Hiernach waren die Myser die erste Tragödie, deren Chorlieder der Dichter im weichlichen Chroma gesetzt hatte. Hierauf bezieht sich die Ἀγαθώνιος αὔλησις (Suid. v.) oder das Ἀγαθώνιον (Hesych. v.).

6) Die Bruchstücke sind von Grotius gesammelt, Exc. trag. p. 497.

7) Arist. Thesm. 153 ibiq. Fritzsche.

8) Aristot. Poet. IX, 7 Spengel, Abh. der Münch. Acad. d. Wiss. B. 2 1837 p. 234.

9) Poet. XVIII, 17 u. 22.

Zwölfter Abschnitt.

Tragiker nach Sophokles und Euripides.

1. Der Einfluss der rhetorischen und philosophischen Studien, welche der tragischen Poesie schon in den neunziger Olympiaden eine verschiedene Richtung gegeben hatten, machte sich im Laufe des folgenden Zeitraums etwa von 400 vor Chr. an, immer mehr geltend. Die Dichter zeigten sich fruchtbarer als je; und was ihnen an Tiefe und Grossartigkeit poetischer Gedanken abging, das suchten sie durch die Breite der rhetorischen Form zu ersetzen. Auch sie mögen indess noch viel Schönes und Herrliches geschaffen haben; aber alle ihre zahlreichen Schöpfungen hat die Zeit bis auf wenige fast unkennbare Trümmer zerstört. Von den meisten Tragikern dieses Jahrhunderts kennen wir kaum noch die Namen. Früh untergegangen sind gewiss die Dithyramben und Tragödien des Dikäogenes, eines Dichters von unbekannter Abkunft [1]). Zwei Stücke werden von ihm erwähnt. Seine Kyprier enthielten eine Erkennungsscene durch ein Gemälde, bei dessen Anblick sich Jemand durch sein Weinen verrieth [2]). In einer Medeia hiess der umgebrachte Bruder der Kolcherin Metapontos [3]). Bereits vor den Ekklesiazusen des Aristophanes, d. h. vor Ol. 97, 1=392, war Dikäogenes als Dichter bekannt; denn der erste Vers dieser Komödie soll nach dem Zeugnisse des Scholiasten aus ihm oder aus Agathon entlehnt sein. Vielleicht etwas jünger war der Tragiker Antiphon, wohl zu unterscheiden von dem berühmten Redner aus Rhamnus [4]), welcher sich freilich auch in der tragischen Kunst versucht haben soll [5]), wofern nicht hier schon eine Verwechslung vorgefallen ist, welche eine genauere Erwähnung der Zeitverhältnisse als

---

1) Harpokr. und Suidas v. Δικαιογένης. Eudok. p. 131.

2) Aristot. XVI, 8. Ritter nimmt p. 199 die Kyprier für ein Epos.

3) Schol. Eur. Med. 169. Verse von ihm ohne Titel der Dramen führt Stob. Flor. an.

4) P. van Spaan de Antiphonte oratore Attico, (Leyden, 1765. 4; abgedruckt) in Reiske's Orat. Gr. Vol. 7 p. 827 ff.

5) Vita Antiph. p. 1 Maetzner. Plut. X orat. vitae p. 833 C. Caecilius bei Phot. c. 259 p. 485 Bekker.

durchaus unstatthaft erweist. Denn der Tragiker Antiphon lebte am Hofe des ältern Dionysios in Syrakus, wo er unter eignem Namen und gemeinschaftlich mit dem Tyrannen Dramen dichtete [1], und sich durch ein unzeitiges Witzwort oder auch durch unvorsichtigen Tadel der Tragödien seines eitlen Königs den Tod zuzog [2]. Dionysios gelangte erst Ol. 93, 3 = 406 zur Regierung, also fünf Jahre nach der Hinrichtung des Redners Antiphon in Athen [3]. Dazu kommt noch, dass Dionysios in seiner letzten Lebensperiode Tragödien zu dichten anfing [4]. Bekannt sind von Antiphon die Tragödien Meleagros, worin Plexippos eine Rolle hatte [5], Andromache [6], Medeia [7] oder Iason [8], und Philoktetes [9].

2. Von dem Tragiker Kleophon aus Athen, welcher mit dem gleichnamigen Demagogen, dem Gegner des Alkibiades [10] und Kritias [11] nicht zu verwechseln ist [12], waren wenigstens elf Dramen vorhanden. Seinen Mandrobulos [13] führt nur Aristoteles an [14]; ausserdem kennen wir die Titel Aktäon, Amphiaraos, Achilleus, Bakchen, Dexamenos, Erigone, Thyestes, Leukippos, Persis d. h. Ilion's Zerstörung, und Telephos [15]. Seine Darstellung hielt sich an das Alltägliche der Wirklichkeit und war dem Ideale gänzlich entfremdet [16],

1) Plut. p. 833 C. Phot. p. 483.

2) Plut. p. 833 B. Philostr. Vitae Soph. 1, 15 ibique Kayser p. 216, besonders Aristot. Rhet. 2, 6 extr.

3) Ruhnken, Opusc. p. 162 ed. Brunsv. Göller zu Thukyd. 8, 68.

4) Oben p. 226 N. 2. Vgl. Elmsley ad Eur. Med. v. 74. Themist. IX, 126 C. Plut. Timol. 15 p. 243 B. Kayser zu Philostr. p. 220.

5) Aristot. Rhet. 2, 2. 2, 23. Pollux 10, 73 (nach Ruhnken's Verbesserung 'Αντιφῶντος statt 'Αντιφάνους. Athen. 15, 673 F, woraus erhellt, dass Adrantos über den Charakter des Plexippos bei Antiphon eine Monographie geschrieben hatte, welche nachher Hephästion ausschrieb. Kayser ad Phil. p. 216. Meineke hist. crit. com. Gr. p. 313.

6) Aristot. Ethic. Eudem. 7, 4 extr. p. 1239 Mechan. p. 847 a, 10 Bekker. Arsen. p. 130.

7) Poll. 7, 57, wo 'Αντιφάνης statt 'Αντιφῶν steht.

8) Bekker Anecd. Gr. p. 90, 5. Vgl. Spaan c. 4. §. 2 p. 234.

9) Statt Antipahnes ist zu lesen Antiphon bei Stob. Flor. 115, 15. Arsen. Viol. p. 430. Meineke p. 316.

10) Himer. Ecl. 36, 15.

11) Aristot. Rhet. 1, 15, 13.

12) Clinton T. 2 p. XXXIII. N. a. Der Komiker Plato brachte den Demagogen auf die Bühne, als Aristophanes seine Frösche gab. Argum. Ran. Meineke p. 171. Vgl. Bergk, Rel. com. Att. p. 386 ff.

13) Ueber diesen Samier s. die Ausl. zu Lukian. de merc. cond. 21.

14) Soph. elench. 15 p. 174 B, 27.

15) Suidas v. Κλεοφῶν. Eudokia p. 270 hat Perseus statt Persis.

16) Aristot. Poet. II, 5. Ritter (das. p. 92) bezieht dieses auf ein

was sich sogar bis ins Einzelne des Ausdrucks erstreckte [1]). Was wir ferner von den 24 Tragödien, welche Suidas dem Tragiker Empedokles, einem Enkel des grossen Philosophen, zuschreibt, zu halten haben, steht dahin. Aristoteles legte sie sogar dem ältern Empedekles bei, welcher sie nach Neanthos in seiner Jugend gedichtet haben soll. Hieronymos wollte deren 43 gesehen haben. Doch sprach sie ihm Herakleides, der Sohn des Serapion, bestimmt ab [2]), wahrscheinlich aus dem Grunde, weil er wusste, dass eine Schwester oder Tochter des ältern Physikers dessen poetische Jugendversuche verbrannt hatte [3]). Die Blüthe des Enkels würde in die Regierung des ältern Dionysios fallen, unter dem das Theater zu Syrakus den tragischen Dichtern die ehrenvollste Laufbahn eröffnete.

3. In Athen gehörte während dieser Periode Chäremon zu den ausgezeichnetsten Tragikern. Suidas nennt ihn zwar einen Komiker [4]); aber die ältern Zeugnisse zählen ihn den Tragikern bei [5]). Dafür sprechen auch die Titel seiner Dramen und die Farbe des Ausdrucks in den erhaltenen Bruchstücken [6]). Selbst im Kentauros, einem Drama, welches als einzig in seiner Art nicht für die Bühne bestimmt war, da es ein Gemisch aller Versarten enthielt und mehr die Form einer erzählenden Rhapsodie als einer Tragödie hatte [7]), herrschte die Würde des tragischen Ausdrucks vor [8]), freilich nicht mehr in einfacher Grösse, sondern geziert mit dem kunstreichen Schmucke jener überfeinen Rhetorik, worin Agathon Meister war [9]). Den Ton zu solchen Darstel-

Epos des Kleophon, wofür er den Mandrobulos hält.

1) Arist. Rhet. 3, 7. Poet. XX, 1.

2) Diese Streitfrage berührt Diog. La. 8, 58. Vergl. Eudok. p. 170. Böckh, Staatshaush. d. Athen. B. 2 p. 362. Karsten, Empedoclis carminum reliquiae (Amsterd. 1858) p. 65 f.

3) Aristot. et Hieronym. bei Diog. La. 8, 57.

4) Vergl. Eudok. p. 436. Schol. ad Aristot. Rhet. 3, 12 p. 69 B.

5) Theophrast bei Athen. 13, 562 B. Athen. selbst 2, 35 E. 43 C. 13, 608 A. 13, 679 F.

6) Cuper Obss. 1 p. 33. Gataker Adv. misc. 1, 9 p. 230 D. Grotius, Excerpt. p. 844, besonders Meineke, hist. crit. com. Gr. p. 517 ff. Ritter zu Arist. Poet. p. 87 f. C. J. Hoffmann in Seebode's N. Archiv für Philol. B. 5. (No. 46) 1830 p. 361 ff.

7) Oben B. 1 p. 520. Hoffmann p. 366. Gruppe, Ariadne p. 731 f.

8) Athen 13, 608 E. Lobeck, Aglaoph. p. 859. Bergk, Reliq. com. Att. p. 121. Andere Beispiele von ungewöhnlichem Redeschmuck des Chäremon hat H. Bartsch gesammelt de Euripide Iphigeniae Aulidensis auctore p. 35 ff.

9) Was Gruppe (p 561 ff. 748 ff.)

lungen mochte wohl der Komiker Kallias angegeben haben, welcher bereits vor Ol. 90 einen Versuch machte, tragische Elemente mit komischen in demselben Drama zu vereinigen, und in eine freiere metrische Form eine grössere rhetorische Zierlichkeit einzuführen [1]). Obgleich nun Chäremon bedeutend jünger ist, indem erst die Dichter der mittlern Komödie Eubulos um Ol. 101, 1=376 und Ephippos noch weit später ihn als Zeitgenossen nannten [2]), so schloss er sich doch jener Richtung an, welche zuletzt den gänzlichen Verfall der tragischen Kunst herbeiführte. Aus dem Verwundeten Odysseus, dessen Aristoteles anonym erwähnt [3]), finden sich noch einige Trimeter, worin metrische Freiheiten vorkommen, die man sonst nur bei Komikern gewohnt ist [4]). Die übrigen Stücke, welche Suidas nach Athenäos namhaft macht [5]), sind Alphesiböa, Oeneus, Dionysos, Thyestes und die Minyer. Dazu kommt noch die Io [6]), Achilleus der Thersitestödter, wahrscheinlich ein Satyrspiel [7]), und vielleicht Pentheus [8]).

über Chäremon's Darstellung bei bringt, bleibt hier ganz ausser Frage, da es sich auf die Iphigenia in Aulis bezieht, welche in der Form des Ausdrucks gar keine Aehnlichkeit mit den Bruchstücken des Chäremon darbietet.

1) Bergk, Reliq. com. Att. p. 113 f. 121. Bernhardy, Wiss. Syntax p. 13. Hoffmann p. 362.

2) Athen. 2, 43 C. 11, 482 B. Böckh, Gr. trag. princ. p. 291.

3) Poet. XIV, 13 (6) ibiq. Ritter p. 181. Athenäos (13, 608 E) und Suidas (v. Χαιρήμων, vgl. Eudok. p. 436) trennen dieses Stück von Odysseus. Es enthielt aber den Tod des Ithakesischen Helden durch seinen eigenen Sohn Telegonos, der den Vater nicht kannte. Chäremon liess die That, wie Astydamas im Alkmäon den Muttermord, auf der Bühne geschehen.

4) Athen. 13, 562 F. Bartsch p. 31. Dieses hat auch Meinecken (hist. crit. p. 403. 520) bewogen, den sogenannten Traumatias dem Alexis beizulegen, dessen gleichnamige Komödie Stob. Flor. 119, 13 anführt.

5) Vergl. Eudok. p. 436. Athen. 13, 608 A—F. Die hier zusammengestellten Beispiele haben den Zweck, den gesuchten Schmuck der Rede und die Genauigkeit in der Darstellung des Einzelnen bei Chäremon hervorzuheben. Damit stimmt auch das Urtheil des Aristot. Rhet. 3, 12, 2 überein, welcher von diesem Dichter sagt, er sei ἀκριβής, ὥσπερ λογογράφος.

6) Athen. 13, 608 D.

7) Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος, Stob. Ecl. 1 p. 196 Heeren. Den Stoff lieferte die Aethiopis des Arktinos; Oben B. 1 p. 379.

8) Arist. Rhet. 2, 23 extr. Dahin gehört auch wohl der getadelte Vers, Problem. 3, 16, über die Wirkung des Weins auf den Charakter des Menschen. Jedoch ist diess sehr ungewiss. Die von Stobäos erhaltenen Sentenzen d. Chäremon (vgl. Theophr. Hist. plant. 3, 9, 3. Montfaucon, Bibl. Coisl. p. 373) sind ohne Angabe des Stücks, aus dem sie stammen und von allgemeiner Anwendung.

4. Um die Zeit des Sturzes der Dreissigtyrannenherrschaft (Ol. 94, 1 = 404) soll der Tragiker **Diogenes**, ein Athener von Geburt, gelebt haben, von welchem man die Titel von acht Dramen anführt, **Achilleus**, **Helena**, **Herakles**, **Thyestes**, **Medeia**, **Oedipus**, **Chrysippos** und **Semele** [1]). Von dem letztern ist uns ein schönes Bruchstück über die aufregende Musik der Asiaten im Dienste der Kybele erhalten [2]). Nun werden aber jene Tragödien mit Ausnahme der **Semele** auch unter dem litterarischen Nachlasse des berühmten Kynikers von Sinope aufgeführt [3]), da doch schon Satyros behauptete, derselbe habe Nichts geschrieben, und die kleinen Tragödien seien Werke des Philiskos von Aegina, eines Freundes der Kynikers, oder des Pasiphon, welcher sie nach dem Tode des Diogenes diesem untergeschoben habe [4]). Man sieht also, dass die Verwechselung des Philosophen mit dem weniger bekannten Tragiker, welcher vielleicht auch Schauspieler war [5]), schon früh stattfand. Die Verwirrung wurde noch grösser, da ein unter Hadrian lebender Kyniker aus Gadara, Namens **Oenomaos**, auch Tragödien schrieb [6]), und wahrscheinlich schon von Suidas mit dem ältern Diogenes, welcher, man weiss nicht warum, den Beinamen Oenomaos geführt haben soll, verwechselt worden ist [7]). Den Herakles des Tragikers hatte noch Tertullian vor Augen [8])

5. Schon oben war von Karkinos II. und Xenokles II. die Rede, welche das Geschlecht des ältern Karkinos, eines Zeitgenossen des Phrynichos und Aeschylos, bis ins dritte und vierte Glied fortpflanzten. Karkinos II. war der Sohn des Xenokles I. und Enkel des Karkinos I. Suidas unterscheidet von diesem noch einen dritten Karkinos, einen Akragantiner, von dem aber sonst gar nichts bekannt

---

1) Suidas v. Διογένης ἢ Οἰνόμαος. Eudok. p. 132: Διογένης ὁ καὶ Οἰνόμαος.

2) Athen. 14, 636 A. Getadelt wird Diogenes sonst wegen seiner dunkeln Darstellung von Melanthios bei Plut. de aud. poet. 4 p. 20 C.

3) Diog. La. 6, 80 Eudok. p. 141.

4) Diog. La. 6, 73. 80. Julian. Or. 6 p. 330 (186) 7 p. 393 (210). Diogenes von Sinope starb Ol. 114, 2 = 323 im neunzigsten Lebensjahre; seine Geburt fällt also 412.

5) Aelian. V. H. 3, 30.

6) Julian. Or. 7 p. 393 (210).

7) **Burmann** ad Ovid. Trist. 2, 383. H. **Grotius** Excerpt. trag. p. 445.

8) Apolog. 14.

ist [1]. Der Athener blühete nach Suidas vor der Herrschaft des Makedonischen Philippos um Ol. 100, 1=380 (also 21 vor Philippos). Da er 160 Dramen hinterliess, mit denen er nur einmal siegte [2], so ist vorauszusetzen, dass er sich einer langen dramatischen Laufbahn erfreute, und bereits vor Ol. 100 bekannt war, indem schon Lysias in einer seiner frühern Reden Verse von ihm anführte [3]. Er machte häufige Reisen nach Syrakus [4] und verweilte daselbst noch, als der jüngere Dionysios, sein Gönner, vertrieben ward [5], d. h. Ol. 106, 1=356. Von seinen Tragödien werden Achilleus und Semele genannt [6]. Mit dem Amphiaraos fiel er durch, weil das Hervortreten des Helden aus dem Tempel nicht durch anschauliche Darstellung gehörig motivirt worden war [7]. Im Thyestes kam die Erkennung durch Geburtsmale vor. Ein solches Mal hatte nnämlich alle Pelopiden an der rechten Schulter [8], und Karkinos nannte es sehr schön einen Stern [9]. Mit der Aërope, wofern diese nicht im Thyestes die zweite Rolle hatte, machte der Dichter viel Glück [10]. In der Alope wurde Kerkyon nach kräftigem Widerstande endlich von Schmerz überwältigt, wie der Philoktetes des Theodektes [11]. Der Inhalt des Oedipus entsprach dem des Sophokleïschen Stücks; denn Iokaste kam darin vor, die wegen ihres ausgesetzten Sohnes befragt wurde [12]. Die Medeia stellte die Kolcherin als Kindermörderin dar [13].

---

1) Vergl. Eudokia p. 270. Den Athener nennt Suidas einen Sohn des Theodektes oder Xenokles. Die erste Angabe, welche Eudokia allein gelten lässt, beruht auf irgend einem Missverständnisse. Ein Sohn des Xenokles heisst Karkinos bestimmt bei Harpokr. v. *Καρκίνος* p. 106.

2) Suidas v. Eudok. p. 270.

3) Harpokr. v. *Καρκίνος* p. 106. Bergk, Reliq. com. Att. p. 428. Meineke, hist. crit. com. Gr. p. 507.

4) Diodor. 3, 5.

5) Polykritos bei Diog. La. 2, 63, wo *τραγῳδοποιόν* statt *κωμῳδοποιόν* zu lesen ist, wie *τραγικός* und *κωμικός* sehr häufig verwechselt werden. Meineke p. 340. 321. 324.

6) Suid. und Eudok. p. 270, aus Athen. 3 p. 189 D. 13 p. 559 F.

7) Aristot. Poet. XVII, 2.

8) Pind. Ol. 1, 27 ibiq. Dissen. Julian. or. 2 p. 81 C. Them. or. 6 p. 92 or. 21 p. 304 Dind. Gregor. Naz. ep. 139, 3. Lobeck Agl. p. 1147.

9) Aristot. Poet. XVI, 2 ibiq. Ritter p. 193.

10) Plut. de glor. Athen. 7 p. 349 E. Porson ad Eur. Hec. 333.

11) Aristot. Eth. Nicom. 7, 7 ibiq. Aspasius. Auf die Alope oder auf eine sonst unbekannte Tragödie des Karkinos, Auge, bezieht Bergk (Reliq. com. Att. p. 428 f.) die Verse bei Harpokr. v. *Καρκίνος*.

12) Arist. Rhet. 3, 16 (13) extr.

13) Arist. Rhet. 2, 23 sub fin.

Ausserdem wird noch ein Tereus[1]) und ein Orestes von Karkinos angeführt. Im letztern sprach der Held des Stücks in lauter Räthseln, als er zum Geständnisse des Muttermordes gezwungen werden sollte. Darauf gründet sich der Tadel der unverständlichen Dunkelheit des Karkinos, worauf sich schon Menandros bezog[2]). Diese künstliche Zierlichkeit war überhaupt ein Fehler der damaligen Tragiker[3]). Uebrigens ist von Xenokles II., vermuthlich dem Sohne des Karkinos, dessen Thätigkeit in die Periode des Demosthenes gefallen sein muss, nichts als der Name bekannt[4]).

6. Als Mitbewerber des Karkinos II. dürfen wir den Aphareus betrachten[5]). Von ihm ist zwar die ganze Dauer seiner dramatischen Laufbahn (von Ol. 103, 1=368 bis Ol. 109, 4=341), die Gesammtzahl seiner Tragödien (37, wovon zwei für unächt galten), seiner Didaskalien (sechs städtische für die grossen Dionysien und zwei Lenäische) und seiner Siege (zwei städtische und zwei Lenäische) genau bekannt[6]), aber es hat sich nicht ein einziges Bruchstück, oder auch nur der Titel eines Drama von ihm erhalten. Er war auch Redner, und sprach einst Ol. 107, 2=355 für Isokrates, der ihn als Stiefsohn zugleich adoptirt hatte, gegen Megakleides in dem Processe *περὶ ἀντιδόσεως*[7]). In seinen Tragödien mochte wohl das rhetorische Element besonders vorwiegend sein. Dieses gilt auch von Theodektes, dem Sohne des Aristandros, aus dem Dorischen Phaselis in Lykien. Dieser bildete sich in den Schulen des Plato und Isokrates aus[8]). Seine Blüthe lässt sich nach dem Tode des Mausolos bestimmen, für dessen würdigste

---

1) Stob. Flor. 105, 5.

2) Phot. Lex. p. 152, 20. Suidas v. *Καρκίνου ποιήματα*. Meineke hist. crit. p. 510. Menandr. fr. p. 185.

3) S. die Beispiele bei Athen. 10 p. 451 D—455 F; vgl. 8 p. 551. Uebrigens beziehen sich die von Diod. 5, 5 angeführten Verse des Karkinos auf den Raub der Persephone; andre Bruchstücke (Stob. Flor. 29, 51. 53, 1. 58, 18. 95, 8) enthalten allgemeinere Sentenzen.

4) Schol. Arist. Ran. 86. Meineke p. 516.

5) Oben p. 152 N. 5. 226. 260.

6) Plut. X or. Vit. p. 839 C.

7) Plut. a. a. O. Dionys. Hal. Isocr. p. 576 (102) Dinarch. p. 667. Aphareus war eigentlich ein Sohn des Sophisten Hippias und der Plathane. Suidas v. *Ἀφαρεύς, Ἀθηναῖος, ῥήτωρ*.

8) Hermippos bei Athen. 10, 451 E. Steph. Byz. v. *Φασηλίς*. Suidas v. *Ἰσοκράτης* und v. *Θεοδέκτης*. Eudok. p. 230. Dionys. Hal. Isae. extr. Plut. X or. Vit. p. 837 C. Phot. Bibl. c. 260. Maercker de Theodecte Phaselita, Breslau, 1835. 8. Göller zu Cic. Orator p. 365 f.

Verherrlichung Artemisia einen Preis ausgesetzt hatte, welchen Theodektes mit seiner Tragödie **Mausolos**, welche Gellius noch vor sich hatte [1] gewann [2]. Mausolos aber starb Ol. 107, 1 = 352, und Artemisia zwei Jahre nach ihm [3]. Auch schloss Theodoktes sich dem Aristoteles an, welcher in jüngern Jahren diesen seinen Phaselitischen Anhänger wegen seiner Schönheit bewundert haben soll, wie Sokrates den Alkibiades [4]. Man schildert ihn als sehr geistreich, und ausgezeichnet im Aufgeben und Lösen von Räthseln, wovon auch Einiges in seinen **Oedipus** überging [5] In einem andern Stücke liess er, wie Euripides im Theseus, und Agathon in Thelephos, einen Ungebildeten die Buchstaben ΘΗΣΕΥΣ beschrieben, ohne dass dieser den Sinn davon verstanden hätte [6]. Dieses ist wiederum ein Beweis von der Richtung, welche durch Kallias' Einfluss in die tragische Poesie eingeführt worden war. Theodektes wurde nicht alt. Er starb in Athen nach zurückgelegtem 41sten Jahre, als sein Vater noch lebte [7]. Sein Andenken ehrte Aexandros in Phaselis auf dem Zuge durch Asien [8]. Folglich war er schon vor Ol. 111, 4 = 333 gestorben [9]. Er erhielt in Attika sowohl [10] als in seiner Geburtsstadt [11] eine Ehrenbildsäule. Sein poetischer Nachlass bestand aus 50 Dramen. In dreizehn Wettkämpfen hatte er acht Siege gewonnen [12]. Ausser dem schon genannten Mausolos und Oe-

---

1) N. A. 10, 18.

2) Suid. v. Θεοδέκτης u. v. Ἰσοκράτης. Seine Mitbewerber waren der jüngere Redner Isokrates, Naukrates und Theopompos, der nach andern Nachrichten den Preis erhalten haben soll. Diese drei setzten aber der Tragödie des Theodektes epitaphische Lobreden entgegen. Taylor Lectt. Lys. p. 255 Reiske. Ruhnken, hist. crit. or. Gr. p. 58.

3) Diod. 16, 36. 45. Folglich ist die Angabe bei Suidas (v. Θεοδέκτης) Ol. ϱγ′ falsch, und muss in ϱζ′ umgeändert werden. Clinton 2 p. 155.

4) Athen. 13, 566 E. Vgl. Plut. Vit. Alex. 17 p. 674 A. Steph. Byz. v. Φασηλίς.

5) Athen. 10, 451 E. F. Bergk, Rel. com. Att. p. 120. Dieses sind vermuthlich die witzigen μνημόνεια, welche Poll. 6 c. 19 von Theodektes anführt.

6) Athen. 10, 454 D.

7) Suidas v. Θεοδέκτης. Steph. Byz. v. Φασηλίς. Sein Grab sah noch Paus. 1, 37, 4. Josephos XII, 2 berichtet, er sei am Ende seines Lebens mit Blindheit gestraft worden.

8) Plut. Alex. 17 p. 674 A.

9) Arrian. Exp. Alex. 1, 24. 25.

10) Plut. X. or. vit. p. 837 C.

11) Plut. Alex. 17.

12) Suid. v. Steph. Byz. v. Φασηλὶς, und die daselbst angeführte Grabschrift. Jacobs, Anth. Gr. T. XII p. 176.

dipus sind noch die Dramentitel Alkmäon[1]), Aias[2]), Philoktetes auf Lemnos[3]), Orestes[4]), Lynkeus[5]), Bellerophon und Helena[6]). Man sieht, dass auch in dieser Periode dieselben schon so oft behandelten Tragödienstoffe in immer neuer Bearbeitung wiederkehrten. Freilich hatte die Tragödie damals als öffentliches Bildungsmittel und als wesentliches Element des Staatslebens völlig ihre frühere Bedeutsamkeit verloren. Man hielt sich jetzt im ganzen an die vorhandenen Muster, die immer noch die Bühne zu behaupten fortfuhren. Die neuen Versuche waren fast nichts als rhetorische Uebungsstücke in den Händen der Privatmänner wie der Könige auch ausserhalb Athens. Bereits im Zeitalter der Attischen Sophistik erhielt die tragische Kunst diese Richtung; denn Hippias aus Elis dichtete auch Tragödien[7]), und fast alle folgenden Tragödienschreiber waren zugleich Sophisten und Rhetoren. Hierher gehört auch Polyeidos als Dichter einer Taurischen Iphigenia[8]); dann der Syrakusaner Sosiphanes, Sohn des Sosikles, aus der Zeit des Philippos und Alexandros mit 73 Tragödien und sieben Siegen[9]); ferner Spintharos aus dem Pontischen Herakleia, schon von Aristophanes als Barbar und Phryger bezeichnet[10]), mit seinem Verbrannten Herakles und der Blitzgetroffenen Semele[11]); dann auch Timesitheos mit wenigstens dreizehn Dramen[12]); und wer könnte sie alle nennen die vielen

. . . . μειρακύλλια
τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια,
Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα!

1) Aristot. Rhet. 2, 23, 5. Porphyr. bei Euseb. pr. ev. 10, 3 p. 466. Dionys. Hal. T. 2 p. 123.

2) Enthielt den Waffenstreit, welchen Diomedes zu Gunsten des Odysseus entschied. Arist. Rhet. 2, 2, 19.

3) Aristot. Eth. Nic. 7, 7.

4) Aristot. Rhet. 2, 24 med.

5) Aristot. Poet. XI, 3, vgl. mit XVIII, 11.

6) Stob. Flor. Grotius, Exc. p. 443 ff, Erwähnt wird Theodektes auch von Clem. Alex. Strom. 6 p. 623.

7) Plato Hipp. min. p. 368 C.

8) Oben B. 2, 2 p. 324.

9) Suidas v. Σωσιφάνης. Eudok. p. 384. Er starb Ol. 111, 1 = 336, oder Ol. 114, 1 = 324. Ein Bruchstück aus seinem Meleagros steht beim Schol. Apoll. Rh. 3, 533.

10) Av. 763 ibiq. Schol.

11) Suidas v. Σπίνθαρος. Eudok. p. 383. Vgl, oben p. 48.

12) Suidas v. Τιμησίθεος, τραγικός. Δράματα αὐτοῦ, Δαναίδες ά β', Ἕκτορος λύτρα, Ἡρακλῆς, Ἰξίων, Καπανεὺς, Μέμνων, Μνηστῆρες, Ζηνὸς γοναὶ, Ἑλένης ἀπαίτησις, Ὀρέστης (καὶ) Πυλάδης, Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης.

Namen- und Sachregister.

A.

R.

S.

T.

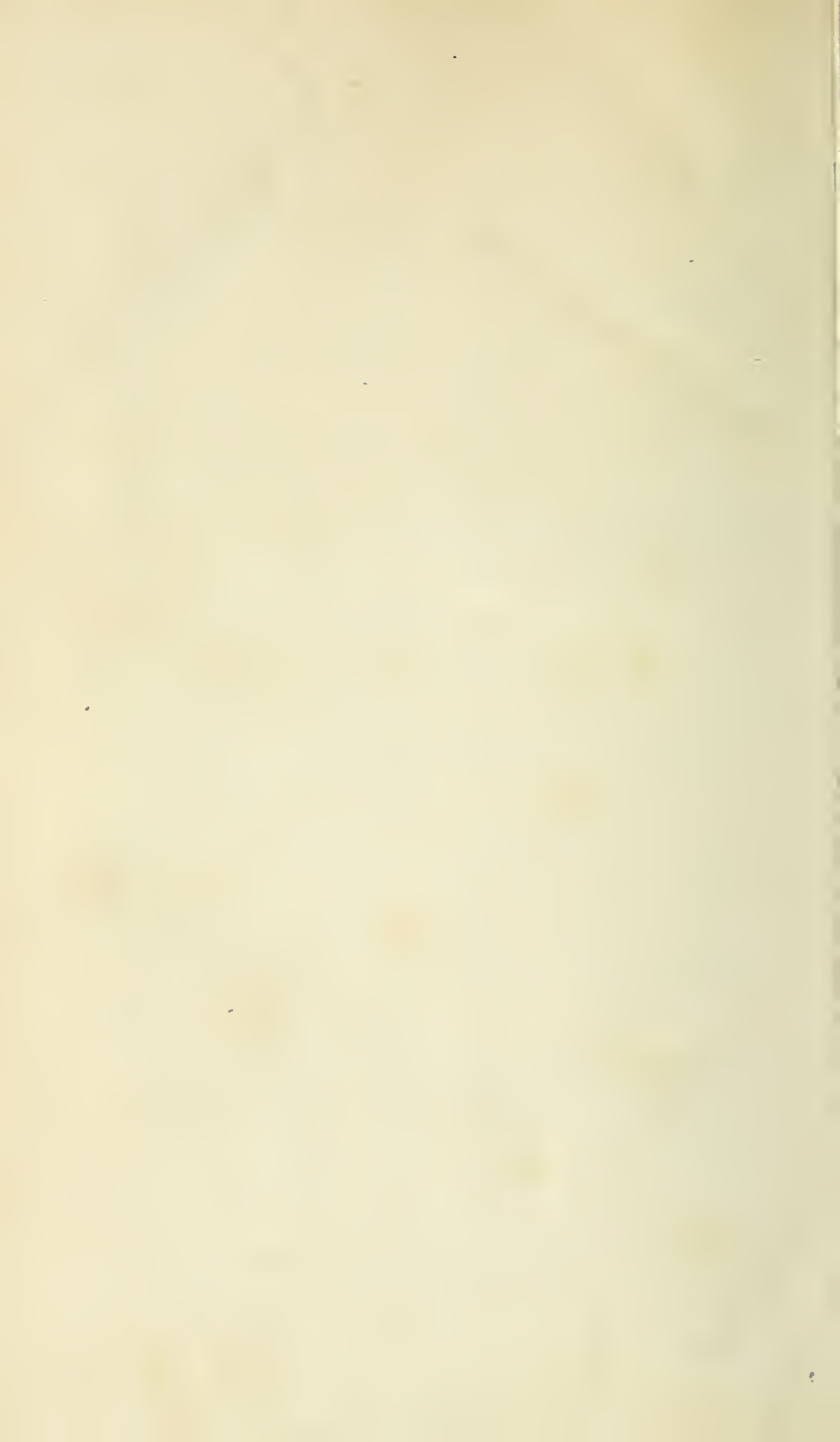
V.

W.

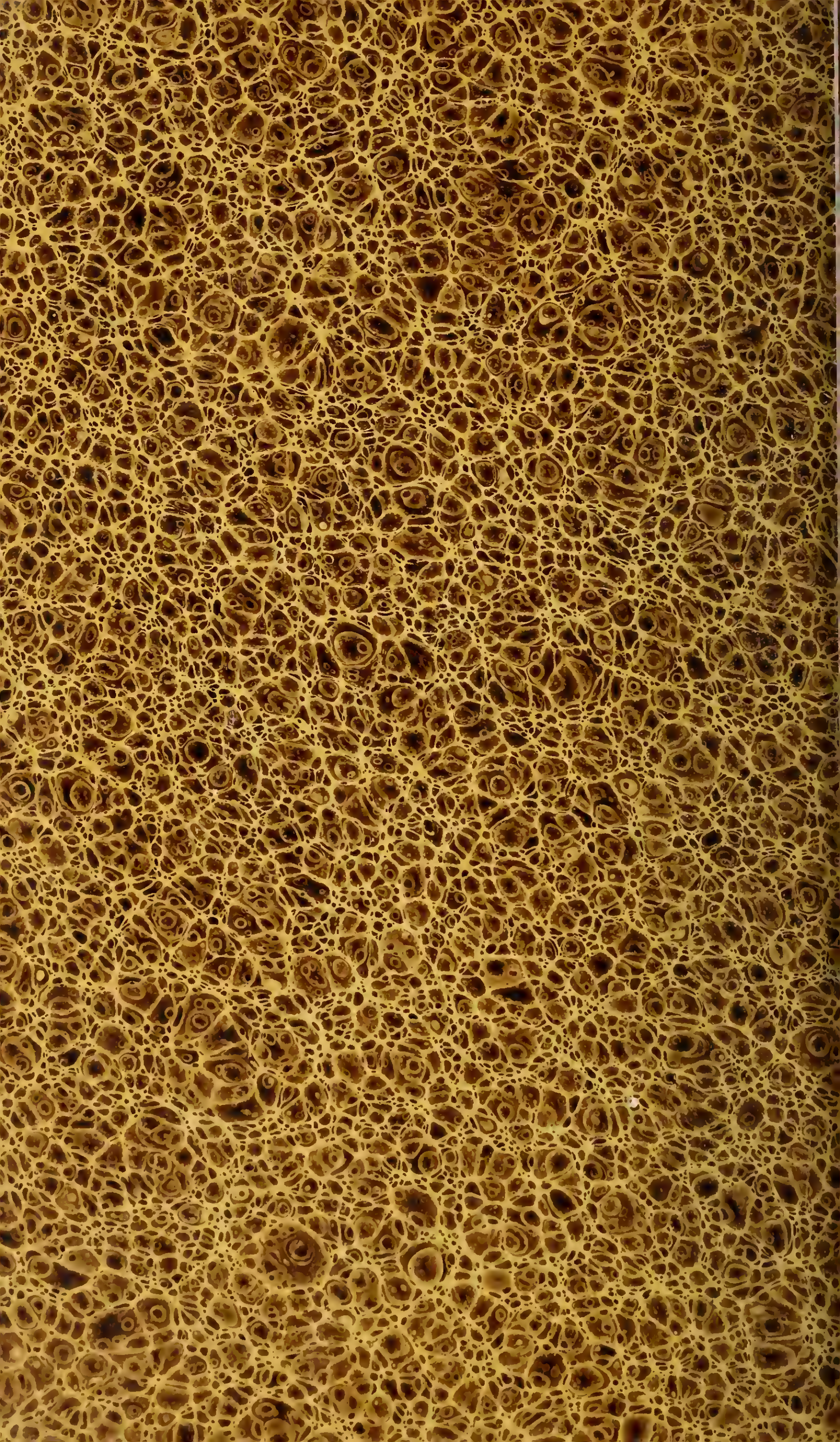
X.

Z.










LGr.H
B666g
Vol.3 1
229144
Author Bode, Georg Heinrich
Title Geschichte der Hellenischen Dichtkunst.

